UC-NRLF
$B 258 633

Digitized by Google

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
903
Class H336

LEHREN DER ALTEN

ÜBER DIE

DICHTKUNST

DURCH ZUSAMMENSTELLUNG

MIT DENEN DER BESTEN NEUEREN

ERKLÄRT

VON

J. A. HARTUNG.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

„Stünden mir jetzt, in ruhiger Zeit, jugendlichere Kräfte zu Gebot, so würde ich mich dem Griechischen völlig ergeben trotz allen Schwierigkeiten, die ich kenne: die Natur und Aristoteles würden mein Augenmerk sein. Es ist über alle Begriffe, was dieser Mann erblickte, sah, schaute, bemerkte, beobachtete, dabei aber freilich im Erklären sich übereilte. Thun wir das aber nicht bis auf den heutigen Tag?" Goethe an Zelter im Mai 1827.

HAMBURG UND GOTHA,
BEI FRIEDRICH UND ANDREAS PERTHES.
1845.

GENERAL

Digitized by Google

V o r w o r t.

Lehren über die Dichtkunst sind den Deutschen von Gottsched her verhaſst, und scheinen so unnütz wie Anleitung zum Lieben. Man hat uns, sagen sie, aus Aristoteles und Horaz längst bis zum Ueberdruſs vorgepredigt, und die Dichtkunst ist dadurch nicht besser geworden: Dank sei es den schöpferischen Geistern, die uns von den Regeln zur Natur zurückgeführt haben! Wie aber, wenn die nämlichen groſsen Geister, des Naturalismus müde und an eurem Dilettantismus verzweifelnd, mit allen Kräften euch zum ernstlichen Studium der Kunst hinzuführen gestrebt haben? Da bereits durch das vorangestellte Motto mit Berufung auf Goethen der Anfang gemacht ist, so wollen wir darin fortfahren und noch ein zweites Wort desselben zur Beherzigung anführen:

Sämmtliche Künste lernt und treibet der Deutsche: zu jeder
Zeigt er ein schönes Talent, wenn er sie ernstlich ergreift.
Eine Kunst nur treibt er und will sie nicht lernen, die Dichtkunst.
Darum pfuscht er auch so: Freunde, wir haben's erlebt!

157502

Das Erste und Beste ist allerdings (so meinte ein weiser Grieche) wohlbeglückt oder wohlbegabt sein, das Zweite aber, ohne welches auch das Erste zu nichte wird, ist wohlberathen sein.

Ich habe des Aristoteles Schrift über die Dichtkunst zum Mittelpunkte dieser Betrachtungen gemacht, dergestalt daſs seine Worte den Text bilden und das Uebrige die Gestalt eines Commentars zu denselben bekommen hat. Es war auch anfangs mein einziges Ziel, diese Schrift zu deuten und jedermann zugängig zu machen, weil ich bei meiner Arbeit über Euripides gefunden hatte, wie wenig noch von ihr, trotz allem, was Franzosen und Deutsche darüber untersucht und geschrieben haben, richtig verstanden und nutzbar gemacht sei. Dieselbe ist auf eine gröſstentheils untergegangene Literatur gegründet: dieſs erschwert die richtige Würdigung der darin enthaltenen Lehren. Sie ist zweitens nicht als vollständiges Werk auf uns gekommen, sondern besteht in lauter Fragmenten oder Excerpten, welche noch dazu zum Theil sehr bunt untereinander geworfen sind: dieſs ist dem Verständniſs hinderlich und begünstigt falsche Auslegungen. Diese eben ausgesprochene Ansicht vom Zustande dieses wichtigen Denkmals aus dem Alterthum ist neu, und wird vielleicht Widerspruch finden. In einer Ausgabe des griechischen Textes würde ich Bedenken getragen haben sie durchzuführen, weil es miſslich ist, durch Neuerung Leute gegen sich aufzuregen, welche die Verwirrung nicht incommodirt hatte: in einem Werke der Art aber, wie das gegenwärtige sein will, wird mir's niemand übel nehmen dürfen, daſs ich die Fragmente so geordnet habe, wie ich sie brauchen konnte, und wie ich zugleich überzeugt bin, daſs sie geordnet werden müssen. Ob ich übrigens in das Verständniſs dieser Schrift

besser als meine Vorgänger eingedrungen bin, werden nicht allein die Sachverständigen ermessen, sondern auch selbst die des Griechischen Unkundigen beurtheilen können, wenn sie irgend eine der früheren Uebersetzungen mit der meinigen vergleichen.

Auf Sammlung alles irgend Vorhandenen war es nirgends abgesehen, weder hinsichtlich der Alten und noch weniger hinsichtlich der Neueren. Ich habe aus dem, was ich kannte, genommen was ich brauchte und so viel ich brauchte. Von den Alten haben auſser Aristoteles das Meiste Horaz, Longin und Plutarch beigesteuert: unter den Neueren habe ich mich mit Absicht an Lessing, Goethe, Schiller, Humboldt und einige andere gehalten. Wenn ich diese auf dem Titel die Besten genannt habe, so wollte ich damit anderen, die ich weniger kenne, nicht zu nahe treten. Ich habe nichts dagegen, wenn andere für andere die besten sind. Beschränkung aber war auch darum nöthig, damit übereinstimmende Urtheile gewonnen würden, die so viel als möglich zu einem einheitlichen Ganzen ohne viele Polemik verwebt werden konnten. Da ich diese Urtheile schon seit längerer Zeit zu meinem Eigenthum gemacht hatte, so wäre es mir auch möglich gewesen, die darin enthaltenen Gedanken selbstständig mit meinen eignen Worten vorzutragen, und die Urheber bloſs zu citiren. Allein meine Worte würden bei unseren Dichtern und Kunstrichtern schwerlich viel Gewicht haben: dagegen ist zu hoffen, daſs, wenn anders ihnen beliebt, von dieser Schrift Notiz zu nehmen, die absichtslose Zusammenstimmung so bedeutender Männer aus alter und neuer Zeit über alle die wichtigsten Punkte, wie eine Art von Phalanx, einigen Eindruck machen werde. Ich selbst habe, wenn ich mitunter auch etwas redseelig gewesen

Digitized by Google

bin, doch nichts weiter als den Vermittler und Ausleger machen wollen, treu meinem philologischen Berufe, das Alterthum mit der Gegenwart zu vermitteln. Wenn ich mir also eine Rolle zwischen diesen Göttern beigelegt habe, so ist es die bescheidene des Hermes, bei der ich mich keineswegs so unglücklich fühle wie dieser Götterbothe bei Lucian. Besonders weiſs ich ihr für Eines (mit Recht oder mit Unrecht?) Dank, daſs sie mich immer allem Neuen, welches so ganz nagelneu und erstaunlich ist, daſs das Alterthum gar keine Ahnung davon gehabt hat, zu miſstrauen gewöhnt hat.

Zum Schluſs will ich mir noch eine allgemeine Bemerkung erlauben. Wenn die Alten ein Schriftwerk, sei es der Prosa oder der Dichtung, beurtheilen wollten, so konnten sie sich dabei auf allgemein anerkannte Grundsätze stützen, und die Sprache selbst kam ihnen mit bestimmten und allgemein verstandenen Bezeichnungen für alle irgend möglichen Eigenschaften der Form und des Inhalts zu Hilfe, vermöge deren die Geistesprodukte sich so genau und scharf bestimmen und so sicher in ihren Rang einweisen lieſsen, als gegenwärtig von den Naturforschern etwa die Pflanzen beschrieben und classificirt werden. Bei uns ist nirgends Sicherheit, und alles ist der Laune und Willkühr unterworfen: denn man richtet groſsentheils nach Gesetzen, die man nach seinem subjectiven Dafürhalten und oft sogar eigens für jeden vorliegenden Fall erfindet: man spricht geistreich, in Blumen, Bildern, Gleichnissen, aber jeder in seinem *jargon.*

Möchte das bald anders werden, und möchte zur Besserung dieses Zustandes die gegenwärtige Schrift etwas beitragen können!

Schleusingen, im Juli 1845.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite.

Plan des Werkes 1

Erster Theil.

Von der Dichtkunst und ihren Arten im Allgemeinen.

I. Von den Dichtarten 3
1) Unterscheidung der Dichtarten 3
2) Verschiedenheit nach d. Mitteln d. Nachahmung 9
3) Verschiedenh. nach d. Richtungen d. Nachahm. 16
4) Verschiedenh. nach der Weise d. Nachahmung 20
II. Vom Wesen der Dichtkunst 27
1) Abweisung der didaktischen Richtung . . 27
2) Abweisung der historischen Richtung . . 34
3) Weitere Unterscheidung des Allgemeinen und des Besonderen 41
4) Worin die Gabe zu dichten bestehe . . 51
III. Von der Entstehung der Dichtkunst . 61
1) Von der Spaltung in ernste und spaſshafte Dichtarten 69
2) Von der Entstehung und Ausbildung der dramatischen Dichtkunst 73
3) Von der Tragoedie insbesondere 75
4) Von der Komoedie insbesondere 82
IV. Von den Wirkungen der Gedichte . . 83

Zweiter Theil.

Von der Tragoedie.

Verhältniſs der Tragoedie zum Epos . 109
I. Von den Theilen der Tragoedie . . 113
1) Bestandtheile der Tragoedie nach ihrer Qualität 113
2) Vergleichung dieser Theile nach ihrer Wichtigkeit 122
3) Bestandtheile der Tragoedie nach der Quantität 128
4) Knüpfung und Lösung 136
5) Arten von Tragoedien 137
6) Ueber Einseitigkeit und Allseitigkeit der Dichter 140

Seite

II. Ueber Anlegung der Handlung und Ausprägung der Charaktere 144
1) Vom Umfang der Fabel 144
2) Beschränkung der Tragoedie auf eine Krise . 149
3) Einheit der Fabel 156
4) Arten und Bestandtheile der Fabel . . 160
5) Welches die schönste Art verwickelter Fabeln sei 164
6) Welches die schönste Art einfacher Fabeln sei 167
7) Ueber das Tragische 170
8) Ueber die Mittel zu rühren 185
9) Von der Charakterzeichnung 192

III. Ueber die Gedanken und ihre Einkleidung 204
1) Ueber die Gedanken 205
2) Von den Bestandtheilen der Sprache . . 206
3) Von den Wortfiguren 207
4) Wo der Schmuck der Sprache anwendbar sei 209
5) Vom Gebrauche der Figuren 210
6) Nachtrag aus Longin 213

Dritter Theil.

Von der epischen Dichtung.

1) Einheit der Fabel und dramatische Gestaltung . 225
2) Von den Theilen der epischen Dichtung, welche sie eigen und welche sie mit der Tragoedie gemein habe 234
3) Ueber Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit der Ereignisse 245
4) Ueber Ausstellungen und ihre Erledigungen . . 251
5) Ob die tragische oder die epische Dichtung vorzüglicher sei 261

Fragment über die Komoedie 265

Fragmente über die Redetheile 281

Plan des Werkes.

I, 1. **Ich** will von der Dichtkunst und ihren Gattungen sprechen, worin das Wesen einer jeden besteht, und wie die Fabeln angelegt sein müssen, wenn die Dichtung schön sein soll, ferner aus wie vielen und welcherlei Theilen sie besteht, und eben so auch von allem übrigen, was in dasselbe Fach einschlägt, und will der Natur gemäſs mit dem ersten beginnen.

Aristoteles verspricht uns zwei Theile seiner Schrift, einen allgemeinen über die Dichtkunst an sich, und einen besonderen über die einzelnen Gattungen: und die Betrachtung der Gattungen wiederum soll nach den angegebenen Kategorien abgetheilt sein; nämlich bei jeder einzelnen soll

1) vom Wesen und der Tendenz derselben,
2) von der Anlegung der Fabel,
3) von den Bestandtheilen nach der Qualität,
4) von den Bestandtheilen nach der Quantität, u. s. w.

gesprochen werden.

Diesen zweiten oder besonderen Theil nun hat Aristoteles insofern abgekürzt, daſs er bloſs die wichtigsten Dichtarten von der ernsten und der komischen Gattung heraushob, und die anderen minder wichtigen, weil alles, was von ihnen gesagt werden konnte, schon in jenen mit inbegriffen war, übergieng. Er nahm also als Repräsentanten der ernsten Gattungen die Tragoedie und das Epos, und als Repräsentanten der komischen die Komoedie. Jene behandelte er billig zuerst, und nicht minder billig war es, daſs er der Tragoedie den Vorzug gab, nach deren genauer Erörterung ihm sodann bei dem Epos bloſs die Vergleichung dessen, was sie mit einander gemein und nicht ge-

mein haben, übrig blieb sammt einer kurzen Nachlese oder Ergänzung. Nach diesen zwei Abhandlungen über die ernsten Gattungen, die uns am vollständigsten erhalten sind, muſste die Abhandlung über die Komoedie folgen, und Aristoteles hat dieselbe in dieser Ordnung ausdrücklich versprochen (s. Cap. 6. §. 1.). Allein sie fehlt und ist auch in keiner anderen der Aristotelischen Schriften, die wir haben oder von denen uns Kunde erhalten ist, zu finden. Ist sie dem Aristoteles in der Feder stecken geblieben? Keineswegs: denn wir haben wenigstens ein Bruchstück derselben in unserer Poetik, welches die Definition ihres Wesens enthält und nirgends anders als zu Anfang der besagten Abhandlung stehen konnte. Daſs die ganze Schrift über die Dichtkunst aus Fragmenten oder Excerpten besteht, die noch dazu zum Theil sehr bunt unter einander geworfen sind, davon werden sich unsere Leser bei jedem Schritte mehr und mehr überzeugen. Wir wollen nicht vorgreifen und auch ihr Urtheil nicht im Voraus zu bestechen suchen.

Was aber den ersten oder allgemeinen Theil betrifft, so sollte man allerdings erwarten, daſs Aristoteles zuerst von der Dichtkunst im Allgemeinen und dann erst von den einzelnen Gattungen gesprochen habe. Allein er hat es vorgezogen, vom Besonderen zum Allgemeinen aufzusteigen, und somit beginnt hier sogleich die Aufzählung und Vergleichung der einzelnen Dichtarten.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Erster Theil.

Von der Dichtkunst und ihren Arten im Allgemeinen.

I. Von den Dichtarten.

1) Unterscheidung der Dichtarten.

I, 2—3. Die epische Dichtung nun und die der Tragoedie, ferner die Komoedie und die Dithyrambendichtung, auch das Flötenspiel gröſstentheils und das Saitenspiel, alle sind überhaupt Nachahmungen. Sie unterscheiden sich aber von einander durch dreierlei:

1) durch die der Gattung nach verschiedenen Mittel,
2) durch die verschiedenen Richtungen,
3) durch die verschiedenen Weisen der Nachahmung.

Der Name lyrische Poesie *) scheint bei Aristoteles noch nicht vorzukommen. Statt deren nennt er hier die Dithyrambendichtung und weiter unten noch die Nomendichtung, als die zwei wichtigsten Arten. Beide verhielten sich zu einander wie Flöten- und Saitenspiel, unter denen Aristoteles die ganze Musik begreift, gleichsam die der Blas- und Streichinstrumente. Der Nomos war ernst, ruhig und feierlich, aber die Sprache entfernte sich (nach Proclus) um so mehr vom Gewöhnlichen, je mehr die Gedanken und Empfindungen der Prosa glichen; denn er war am wenigsten plastisch und gleichweit vom πάθος wie vom ἦθος entfernt. Er verschmähte ferner das Gleichmaſs der Strophen und Gegenstrophen, weil er für den Vortrag einzelner Sänger bestimmt war und Bravourleistungen für die Virtuosen abgab, dergleichen

*) Lyrische Gedichte werden von den Griechen gewöhnlich mit dem Namen μέλη bezeichnet im Gegensatz von ἔπη und δράματα. Der Name μελικὴ ποίησις steht bei Plutarch v. Ruhm d. Athen. c. 5.

Arion einer war, der auch den Nomos am meisten vervollkommnete, der früheste aber Chrysothemis aus Kreta gewesen sein soll. Diese Sänger nahmen den Apollo Nomios zum Vorbild, in langem Talar und mit der Kithar auftretend.

Der Dithyrambus dagegen wird als Eigenthnm des Bacchns bezeichnet, weil er trunkene Lust und den Sturm der Leidenschaft und schwärmerische Begeisterung ausdrückte und die gleiche Stimmung vom Dichter forderte, wie Epicharmus sagt:

οὐκ ἔστι διθύραμβος, ἢν ὕδωρ πίῃς,

und Archilochus durch die That beweist:

ὡς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα, διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας.

Er bediente sich daher der phrygischen und halbphrygischen Harmonie, während dem Nomos die lydische eigen war. Horaz scheint den Nomos zu bezeichnen, wenn er sagt: ,,Der Lyra verlieh die Mnse, Götter und Göttersöhne, siegende Ringer und Rosse, die im Wettlauf den Preis errangen, zn singen," und dagegen den Dithyrambns mit den Worten: „Liebesgram der Jünglinge und fessellose Lust beim Weine." Wie dieser, so berücksichtigt auch Aristoteles nur diese beiden Arten lyrischer Erzeugnisse, als die vornehmsten. Wir müssen daher annehmen, daſs die meisten Namen der lyrischen Arten unter diesen zwei vielbedeutenden Gattungsnamen begriffen waren; denn sie umfassen in der Thnt alles, was sich lyrisch behandeln und gestalten läſst, zumal wenn man bedenkt, wie vielgestaltig sie auftraten und sich ausbildeten *). Schon die beiden Namen an sich, ursprünglich Namen der beiden Gottheiten und deren eigentlichstes Wesen deutend und aussprechend, begreifen alles in sich, was die physische und moralische Welt erhält und in Bewegung setzt. *Νόμος* von *νέμω*, die rechte Eintheilung geben, bezeichnet Harmonie, Rhythmus (*numerus*, von demselben Stamm gebildet), Ordnnng und Gesetz; darunter vereinigen sich auch die verschiedenen Eigenschaften Apolls, als Vorstehers der Musik, die in Harmonie und Rhythmus besteht, der Orakel, deren Aussprüche (*fata*, *χρησμοί*) Gesetze sind und den Gesetzgebungen der Menschen Sanction ertheilen, der Viehweide (*νομή*), als des ersten abgetheilten Besitzes und des Anfangs zum gesetzlichen Leben in bürgerlichen Vereinen u. s. w. Aber neben dem ab-

*) Wenn z. B. Horaz Od. IV, 2. hinter den Dithyramben und den Nomen Pindars seine *ἐπινίκια* und seine *θρήνους* erwähnt, so lassen sich beide, als Loblieder auf Sterbliche, den Nomen, als Preisgesängen auf Götter und Heroen, unterordnen.

gemessenen Lauf der Gestirne und dem sich ewig gleichbleibenden Umlauf der Sonne (welchen Apollo gleichfalls regiert) giebt es in der Natur auch etwas Gesetzloses, Launenhaftes, Willkührliches, das, in gewaltigen Ausbrüchen tobend, in Stürmen und Gewittern zugleich erquickt und erschreckt, belebt und tödtet. In befruchtenden Regengüssen lieſs sich Zeus wohlgefällig zur Erde (Σεμέλη und Δανάη) herab, die, in ihrem geöffneten Schooſse die Feuchtigkeit empfangend, saftvolle Gewächse den Sterblichen zur Labung erzeugte. Dann wiederum, vom Flehen der schmachtenden bewogen, stieg er unter Blitz und Donner und Sturm herab: die bange Semele verhauchte in der gewaltigen Umarmung, und das Kind der Feuchtigkeit entfiel ihrem Schooſse, aber war nicht verloren: der heitere Aether sog es auf und bewahrte es, bis es gereift war: dann löste sich bei dem Flehen der Nymphen der Verschluſs des Zeus, es riſs die Naht seiner Lenden, die den jungen Gott zurückhielt (λῦτο ῥάμμα Διός), und der διθύραμβος *), die erquickende und beglückende Flüssigkeit, wurde zum zweiten Mal geboren.

Der Dithyrambus war anfangs ein bloſses Lied, und zwar in Strophen und Gegenstrophen; Arion trug ihn auf Chöre über und gab ihm diejenige Gestalt, aus welcher die Tragoedie hervorgehen konnte. Dieſs lehrt Suidas: „Er soll der erste Erfinder der tragischen Weise gewesen sein und zuerst einen Chor aufgeführt und einen Dithyrambus gesungen und das vom Chor Gesungene (also) benannt und Satyren eingeführt haben, die in Versen sprachen;" sammt Herodot: „Er hat unter allen, die wir wissen, zuerst den Dithyrambus gedichtet und benannt und a u f g e f ü h r t in Korinth." Der Umgestalter galt, wie so oft, für den ersten Erfinder. Denn wir haben gegen diese beiden das Zeugniſs Plato's und Aristoteles, daſs der Dithyrambus früher referirend (διηγηματικός) war, ehe er nachahmend und dramatisch wurde, und dann das Gleichmaſs der Strophenbildung aufzugeben begann **). Ferner darf man die Worte i n V e r s e n s p r e c h e n d (ἔμμετρα λέγοντας) nicht von einem Dialoge verstehen: denn die Satyrn bildeten einen Chor, und hatten also wohl schwerlich viel zu sprechen, wenn anders im Dithyrambus gesprochen wurde, da er doch eine Art Melodrama gewesen zu sein scheint, und auch dieses wohl erst bei der abermaligen Umgestaltung durch Philoxenos und Timotheus geworden ist. Gespräche brauchen auch die λόγοι ἐρωτικοί nicht notbwendig ge-

*) Die weitere Begründung dieser Etymologie versparen wir auf den nächsten Abschnitt.

**) Plat. Rep. III. p. 394. C. Arist. Probl. XIX, 15.

weseu zu seiu, welche dem Suidas zufolge von Lasos zuerst aufgebracht wurden, als dieser mit dem Dithyrambus zum Wettkampfe hervortrat; denn der Streit konnte auch gesangsweise geführt werden, wie in so vielen Stellen der Tragoedie und in unseren Opern. Aber jedenfalls wurde alles nur zwischen dem Vorsänger und dem Chore verhandelt: denn die Einführung eines besonderen Schauspielers neben dem Vorsänger machte ja eben den Dithyrambus zum Satyrspiel und sodann zur Tragoedie.

Wir haben nun ferner den Begriff der Nachahmung zu erörtern. Aristoteles und die Alten überhaupt verstehen unter der Nachahmung, wie wir später noch deutlicher sehen werden, dasjenige, was wir Ausprägung in Bildern für die Phantasie und plastische Darstellung zu nennen pflegen. Sie setzen sie daher der erzählenden und belehrenden Darstellung (ἀπαγγελία und διήγησις) sowio auch der Reflexion entgegen *). Indem sie nun jene für die eigentliche Aufgabe der Poesie erkennen, achten sie diejenigen Dichtarten als die höchsten, welche der plastischen Gestaltung am günstigsten sind, und halten die übrigen für desto vollkommener, je mehr sie nicht allein ἦθος und πάθος oder Gemüthszustände und Leidenschaften, sondern auch Handlungen und Charaktere auszuprägen fähig sind, wie denn Aristoteles am Homer nichts so hoch schätzt, als daſs er die Personen wo möglich immer redend und handelnd einführt und daſs er einheitliche Handlungen ausprägt, also zum Dramatischen hinstrebt. Die lyrische Poesie ist der plastischen Gestaltung am wenigsten günstig, besonders der Nomos in seiner älteren Gestalt, in welcher er zu ruhig für das πάθος und zu erhaben für das ἦθος ist. Darum wird der letzteren in der obigen Stelle auch gar nicht Erwähnung gethan, und weil die Musik der Lyrik analog und ihre gewöhnliche Begleiterin ist, so wird auch von ihr nur einem Theile die plastische Darstellung zuerkannt, nämlich demjenigen, welcher, dem Dithyrambus gleich, entweder leichtfertig oder leidenschaftlich ist.

Um die Menschen plastisch, d. h. so daſs sie sich lebend und handelnd vor uns zu bewegen scheinen, auszuprägen, dazu ist durchaus erforderlich, daſs ihr Bild zuerst lebhaft vor der Phantasie des Dichters stehe. Die Alten dachten daher bei dem Worte μίμησις an ein freies Schaffen, an Hervorbringung einer idealen Welt, und keineswegs an eine Copie der gemeinen Wirklichkeit, und haben diese Vorstellung vom Berufe des Dichters

*) Im engeren Sinne verstehen sie darunter auch bloſs die dramatische Darstellung.

Digitized by Google

auch schon durch seinen Namen ausgesprochen: denn ποιητής heiſst Schöpfer, *fictor*. An der bei den Neueren so gewöhnlichen Verwechselung der Natur und Kunst sind daher ihre Philosophen so wenig als ihre Dichter Schuld: denn das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln oder die Natur durch die Einbildungskraft darzustellen, galt auch ihnen für die Aufgabe der Kunst. Humboldts Erörterung, aus der diese Definition genommen ist, streitet daher nirgends mit den Ansichten des Aristoteles, und kann vielmehr nur zu ihrer Ergänzung und Erklärung dienen. Wir wollen sie ausführlich mittheilen, da sie uns für manches später Kommende groſsen Vorschub leisten kann. „Das Feld," sagt er, „das der Dichter als sein Eigenthum bearbeitet, ist das Gebiet der Einbildungskraft: nur dadurch, daſs er diese beschäftigt, und nur insofern, als er dieſs stark und ausschlieſsend thut, verdient er Dichter zu heiſsen. Die Natur, die sonst nur einen Gegenstand für die sinnliche Anschauung abgiebt, muſs er in einen Stoff für die Phantasie umschaffen. Um hierin glücklich zu sein, hat der Künstler nur Einen Weg einzuschlagen: er muſs in unserer Seele jede Erinnerung an die Wirklichkeit vertilgen und nur die Phantasie allein rege und lebendig erhalten. An seinem Objecte darf er dem Gehalte und selbst der Form nach nur wenig ändern; wenn man die Natur in seinem Bilde wiedererkennen soll, so muſs er sie streng und treu nachahmen; es bleibt ihm also nichts übrig, als sich an das Subject zu wenden, auf das er wirken soll. Lieſse er auch den Gegenstand selbst, bis auf seine kleinsten Flecken, gerade so wie er in der Natur ist, so hätte er denselben nichts desto weniger zu etwas durchaus Verschiedenem gemacht: denn er hätte ihn in eine andere Sphäre versetzt. In der Wirklichkeit schlieſst immer eine Bestimmung jede andere aus; was sie also dem Gegenstande durch ihre Beschaffenheit giebt, das nimmt sie ihm wieder durch ihr ausschlieſsendes Dasein; vor der Phantasie hingegen fällt diese Beschränkung, die nur aus der Natur der Wirklichkeit herflieſst, von selbst hinweg, da die Seele, von der Phantasie begeistert, sich über die Wirklichkeit erhebt.

Wir unterscheiden drei allgemeine Zustände unserer Seele, in denen allen ihre sämmtlichen Kräfte thätig, aber in jedem Einer besondern, als der herrschenden, untergeordnet sind. Wir sind entweder mit dem Sammeln, Ordnen und Anwenden bloſser Erfahrungskenntnisse, oder mit der Aufsuchung von Begriffen, die von aller Erfahrung unabhängig sind, beschäftigt, oder wir leben mitten in der beschränkten und endlichen

Wirklichkeit, aber so als wäre sie für uns unbeschränkt und unendlich.

Der letztere Zustand kann, das begreift man leicht, nur der Einbildungskraft angehören, der einzigen unter unsern Fähigkeiten, welche widersprechende Eigenschaften zu verbinden im Stande ist. Was in demselben vorgeht, muſs eine zwiefache Eigenschaft in sich vereinigen: es muſs 1) ein reines Erzeugniſs der Einbildungskraft sein; und 2) immer eine gewisse, äuſsere oder innere, Realität besitzen. Ohne das erstere wäre die Einbildungskraft nicht herrschend, ohne das andere wären die übrigen Kräfte unserer Seele nicht zugleich thätig. Da aber die Realität, von der hier die Rede ist, sich nicht auf ein Dasein in der Wirklichkeit beziehen darf, so kann dieselbe nur auf Gesetzmäſsigkeit beruhen. Aus diesem Zustande nun entspringt das Bedürfniſs der Kunst. Daher ist die Kunst die Fertigkeit, die Einbildungskraft nach Gesetzen productiv zu machen; und dieser ihr einfacher Begriff ist zugleich auch ihr höchster.

Die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden, ist das Geheimniſs des Künstlers. Denn um die unsrige zu nöthigen, den Gegenstand, den er ihr schildert, rein aus sich selbst zu erzeugen, muſs derselbe frei aus der seinigen hervorgehen. Dadurch aber, daſs jedes Kunstwerk, wie treu es auch seinem Urbilde sei, doch als eine vollkommen neue Schöpfung dem Künstler eigen ist, erleidet auch der Gegenstand eine Umänderung seines Wesens und wird zu einer anderen Höhe erhoben.

Das Reich der Phantasie ist dem Reiche der Wirklichkeit durchaus entgegengesetzt, und eben so entgegengesetzt ist daher auch der Charakter dessen, was dem einen oder dem andern dieser beiden Gebiete angehört. Mit dem Begriffe des Wirklichen unzertrennbar verbunden ist es, daſs jede Erscheinung einzeln und für sich dasteht, daſs keine als Grund oder Folge von der andern abhängt. Denn nicht allein, daſs eine solche Abhängigkeit niemals wirklich angeschaut, immer nur durch Schlüsse eingesehen werden kann, macht auch der Begriff des Wirklichen selbst das Aufsuchen derselben überflüssig. Die Erscheinung ist da: dieſs ist genug, jeden Zweifel auszuschlieſsen: wozu braucht sie sich noch durch ihre Ursache oder ihre Wirkung zu rechtfertigen? Sobald man hingegen in das Gebiet des Möglichen übergeht, so besteht nichts mehr als durch seine Abhängigkeit von etwas andrem, und alles, was nicht anders als unter der Bedingung eines durchgängigen inneren Zusammenhanges gedacht werden kann, ist

daher im strengsten und einfachsten Sinne des Worts idealisch: denn es ist insofern der Wirklichkeit, der Realität, geradezu entgegengesetzt. Auf diese Weise idealisirt muſs daher alles werden, was die Hand der Kunst in das reine Gebiet der Einbildungskraft hinüberführt. Wohin der Mensch nur immer seine Blicke richten mag, da sucht er den Begriff eines gegenseitigen Zusammenhangs, einer innern Organisation, geltend zu machen. Ueberall den Zufall zu verbannen, zu verhindern, daſs in dem Gebiete des Beobachtens und Denkens er nicht zu herrschen scheine, ist das Streben der Vernunft. Dadurch allein schon bewährt er, daſs er sich mit Recht einer höhern Abkunft rühmt als die übrigen Geschöpfe, daſs er in ein besseres Land als das der Wirklichkeit, daſs er in das Land der Ideen gehört. Dahin auch die Natur, treu und vollständig beobachtet, mit sich hinüber zu tragen, d. h. den Stoff seiner Erfahrungen dem Umfange der Welt gleich zu machen, diese ungeheure Masse einzelner und abgerissener Erscheinungen in eine ungetrennte Einheit und ein organisirtes Ganzes zu verwandeln, und dieſs durch alle die Organe zu thun, die ihm hiezu verliehen sind, das ist das letzte Ziel seines intellectuellen Bemühens."

2) Verschiedenheit nach den Mitteln der Nachahmung.

I, 4—6. Gleichwie man nämlich mittelst Farben und Geberden manches abbildend nachahmt theils durch Kunst, theils durch Uebung, theils auch durch bloſsen Instinct *), also geschieht es auch in den genannten Künsten. Alle zwar bewerkstelligen die Nachahmung durch Takt, Sprache und Töne, aber durch diese entweder gesondert oder verbunden, z. B. durch Töne und Takt allein das Flöten- und Saitenspiel und was etwa sonst noch von gleichem Wesen ist, wie das Syrinxspiel; mit dem Takte an sich, ohne Töne, der Tanz (denn die Tänzer ahmen durch Takte, die in Stellungen und Geberden enthalten sind, Gemüthsarten, Leidenschaften und Handlungen nach); ferner die epische Dichtung bloſs durch die Sprache, ohne musikalische Begleitung **), oder durch Verse, und zwar allenfalls durch

*) ἕτεροι δὲ δι' αὐτῆς τῆς φύσεως hat nach Hermanns Vorgang Spengel richtig emendirt.

**) ψιλοὶ λόγοι können, je nachdem sie im Gegensatz von μέλος

gemischte Versmaſse, oder, wie es bis jetzt ist, durch ein einfaches. I, 10. Es giebt aber auch Dichtarten, welche alle die genannten Mittel zusammen gebrauchen, ich meine Takt, Musik und Versmaſs, z. B. die Dithyramben- und die Nomendichtung, die Tragoedie und die Komoedie. Sie unterscheiden sich aber wieder dadurch, daſs die einen sie mit einander, die anderen nach einander gebrauchen. Dieſs meine ich unter der Unterscheidung der Künste nach den Mitteln der Nachahmung.

Die Künste theilen sich ein in solche, die im Raume, nnd solche, die in der Zeit darstellen. Der ersteren Art sind die sogenannten bildenden Künste, Bildhauerei und Mahlerei, und sie haben drei Mittel der Darstellung: 1) Körperbewegnng oder Stellung und Geberde, 2) Ausdruck des Gesichts oder Miene, 3) Farben. Die andere Classe von Künsten, um die sich's hier allein handelt, gebraucht ebenfalls drei Mittel, welche den genannten räumlichen analog sind, nämlich 1) Bewegung oder Takt = Stellung, 2) Töne oder Melodie = Farbe, 3) Sprache oder Vers = Miene. Zu allen diesen Nachahmnngen giebt die Natur selbst die Anleitung. Wir sehen Menschen, die ohne alle Schule sind, bloſs vom Nachahmungstrieb geleitet, Umrisse entwerfen, Physiognomien treffen, durch Farben dem natürlichen Aussehen näher bringen, und diese Anlage durch Uebung allmählich zu einer gewissen Fertigkeit ausbilden. Wie viel leichter muſste man also darauf kommen, die Bewegung der Füſse und Hände, den Ton der Stimme und die Worte, womit wir zu jeder Zeit unsere Empfindnngen ausdrücken, rhythmisch zu gestalten?

---

oder im Gegensatz von *μέτρα* gedacht werden, einen Vortrag ohne Gesang oder einen Vortrag in ungebundener Rede bedeuten, so wie *pedestres copiae* bald die Landmacht und bald das Fuſsvolk bezeichnen. Im ersteren Fall ist der Ausdruck mit *ποίησις ψιλή* und *ψιλομετρία* gleichbedeutend. Musik, der keine Worte untergelegt sind, heiſst gleichfalls *ψιλή*; vgl. Aristot. Polit. VIII, 5. p. 521. Am deutlichsten Plat. Gesetz. II. p. 669. D: *μέλους χωρὶς λόγους ψιλοὺς εἰς μέτρα τιθέντες, μέλος δ' αὖ καὶ ῥυθμὸν ἄνευ ῥημάτων, ψιλῇ κιθαρίσει τε καὶ αὐλήσει προσχρώμενοι.* Im Phaedr. p. 278. c. 64. schreibt Plato ausdrücklich dem Homer *ψιλὴν ποίησιν* im Gegensatz der *ποίησις ἐν ᾠδῇ* zu. Also wissen Plato und Aristoteles nichts davon, daſs der Vortrag der epischen Gedichte oder die Declamation (denn das bedeutet der Ausdruck *ῥαψῳδία*) irgend mit Gesang oder Musik verbunden gewesen sei.

„Der Rhythmus ist," wie Aristoteles Problem. XIX, 38. bemerkt, „ein geordnetes Zahlenverhältniſs und setzt uns harmonisch in Bewegung; geordnete Bewegung aber sagt mehr zu, als ungeordnete, und ist darum auch naturgemäſser. Durch Ordnung im Arbeiten, Essen und Trinken erhalten und erhöhen wir die Kraft unserer Natur, Unordnung aber zerstört sie; und die Krankheiten sind ordnungswidrige Bewegungen in unserem Körper. An Takt und Melodie finden daher bereits die kleinen Kinder Vergnügen. Der Zusammenklang (συμφωνία) ist Mischung contrastirender Töne, die in gegenseitigem Verhältniſs stehen. Hier ist also abermals Ordnung und Harmonie: dabei ist das Gemischte angenehmer als das Einfache, zumal wenn ein Wechselverhältniſs wahrnehmbar ist und die Contraste sich das Gleichgewicht halten."

Damit man die Ansichten der Alten über das gegenseitige Verhältniſs der Künste genauer kennen lerne, wollen wir zwei Stellen aus Plutarch mittheilen, in denen erstlich die redenden Künste mit den bildenden und sodann die Tanzkunst oder Pantomimik mit der Dichtkunst verglichen wird:

Plutarch vom Ruhm der Athener c. 3: „Simonides nennt die Mahlerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Mahlerei. Denn die Handlungen, welche die Mahler als gegenwärtig darstellen, schildern die redenden Künste als geschehen, und wenn jene mit Farben und Geberden, diese mit Worten und Ausdrücken das Nämliche offenbaren, so unterscheiden sie sich durch den Stoff und die Mittel der Nachahmung, aber als Endzweck ist beiden eines und dasselbe vorgesetzt, und auch von den Geschichtschreibern ist derjenige der beste, der seine Erzählung durch Schilderung der Empfindungen und Charaktere wie ein Gemählde belebt. Thukydides strebt durchaus nach dieser Vergegenwärtigung und ist darauf erpicht, den Leser gleichsam zum Zuschauer zu machen, und zu bewirken, daſs er von gleichem Staunen ergriffen und von gleichem Gefühle hingerissen werde wie die Theilnehmer und Zeugen der Begebenheiten. Demosthenes, wie er die Athener am Felsenufer von Pylos unmittelbar aufstellt (IV, 10.), und Brasidas, wie er hastig den Steuermann antreibt, das Schiff stranden zu lassen, und die Leiter besteigt und verwundet wird und ohnmächtig auf die Schiffswand hinsinkt (IV, 12.), und der Landkampf der Lakedämonier zur See und der Seekampf der Athener zu Land, und dabei die beiderseitigen Landheere, so lange der Kampf unentschieden ist, wie sie voll Angst und Unruhe sind, von wechselnden Gefühlen bewegt, und sich einbilden, sie wären mit den Leibern im Kampf zugegen, und zwischen Furcht und Hoffnung

schwebend mitarbeiten (VII, 71.), das ist in Anlage und Ausprägung der Handlungen wahrhaft mahlerische Vergegenwärtigung."

Plutarch Sympos. IX, 15: „Der Tanz hat drei Bestandtheile, das Schweben (φορά), die Geberde (σχῆμα) und die Deutung (δεῖξις). Denn er besteht aus Bewegung und Haltung, wie die Musik aus Tönen und ihrem Aushalten. Dort ist aber das Verharren das Ende der Bewegung. Schwebung nun heiſsen die Bewegungen, nnd Geberden die Haltungen und Stellungen, in welche die Bewegungen endigen, wenn man z. B. die Geberde Apolls oder Pans oder einer Bacchantin macht und in mahlerischer Stellung mit dem Leibe verharrt. Das Dritte, die Deutung, ist nichts Plastisches, sondern bloſse richtige Bezeichnung des Gegenstandes. Sowie nämlich die Dichter die eigenthümlichen Ausdrücke bezeichnend gebrauchen, wenn sie z. B. die allgemein üblichen Namen Achill, Odysseus, Erde, Himmel aussprechen, auſserdem aber auch Emphasen, Nachahmungen, Naturklänge, Uebertragungen (Metaphern) gebrauchen, z. B. „rieseln (κελαρύζειν), sprudeln (καχλάζειν), Bruch der Strömung, Pfeile fliegen im Fleisch zu schwelgen begierig, die gleichwuchtige Schlacht, gleich hoch hob der Kampf die beiden Häupter," und auch viele Wortfügungen in Liedern plastisch gestaltet sind, wie z. B. bei Euripides

ὁ πετάμενος ἱερὸν ἀνὰ Διὸς αἰθέρα Γοργοφόνος,

und bei Pindar vom Pferd (Ol. I, 32.)

ὅτε παρ' Ἀλφεῷ σύτο δέμας
ἀκέντητον ἐν δρόμοισι παρέχων,

und bei Homer vom Wagenrennen (Il. XXIII, 503.)

ἅρματα δὲ χρυσῷ πεπυκασμένα κασσιτέρῳ τε
ἵπποις ὠκυπόδεσσιν ἐπέτρεχον,

also ist im Tanze die Geberde plastische Darstellung der Gestalt und äuſseren Erscheinung, und dagegen die Schwebung Veranschaulichung einer Empfindung oder Handlung oder äuſseren Einwirkung; mit den Deutungen aber zeigt man die Dinge unmittelbar, wie Erde, Himmel, indem sie nahe sind. Wenn dieſs mit einer gewissen Ordnung und im Takte geschieht, so gleicht es den mit schmückenden Beiwörtern versehenen eigenthümlichen Benennungen in der Poesie; wo nicht, dem völlig Prosaischen und schlecht Scandirten. Denn man kann beim Tanz in den Deutungen in analoger Weise fehlen, wenn man mit dem Passenden und Schlichten nichts Gewinnendes und Anmuthiges verbindet. Ueberhaupt aber kann man das Wort des Simonides von der Mahlerei auf den Tanz übertragen, und ihn eine stumme Dichtung nennen, wie die Poesie einen redenden Tanz. Denn die Mahlerei hat nichts mit der Dichtkunst noch

die Dichtkunst mit der Mahlerei zu schaffen, und sie brauchen einander gar nicht. Aber Tanz und Dichtkunst sind mit einander vermählt, besonders bringen sie bei der lebhaften Gattung der sogenannten Tanzgesänge beide zusammen eine plastische Darstellung zu Wege, in welcher Geberden und Worte vereinigt sind. Man möchte hier die Worte den Umrissen in der Mahlerei vergleichen, durch welche die Gestalten bestimmt werden. Dieſs zeigt, welcherlei Stoffe durch die Tanzgesänge am meisten gewinnen können, und bewährt ihr gegenseitiges Bedürfniſs, z. B.

„Ein stampfendes Roſs oder einen spartanischen Jagdhund eifere ich darzustellen; mit flimmernden Füſsen ahme ich den Wurf des runden Discus nach;"

oder:

„Wie durch die Dotische blühende Aue der Hund rennt, dem gehörnten Hirsch den Tod zu bringen, und ihn, wenn er das Haupt wegwendet, rasch am Halse packt" u. s. w.
solche Gedichte rufen unwillkührlich tänzerische Stellungen hervor und setzen Hände und Füſse in Bewegung, vielmehr sie zucken wie mit Schnüren an allen Gelenken des Körpers, indem man bei ihrem Vortragen und Singen unmöglich ruhig bleiben kann. Der Dichter selbst trägt darum auch kein Bedenken, die Tanzkunst eben so hoch wie die Dichtkunst zu stellen" u. s. w.

Da bekanntlich der Vortrag der tragischen Chöre immer auch mit Tanz, d. h. Pantomimik, verbunden war, so konnte man sie, wenn sie lebhafte Körperbewegung, z. B. Schlachtengetümmel, nachahmten, auch in die Tanzgesänge oder ὑποϱχήματα einreihen. Die Pantomimik ist daher eine alte Erfindung, und schon von Aeschylus wird berichtet, daſs er seine Chöre in den Tanzgeberden unterrichtet habe, und daſs sein Tänzer Telestes (wohl als Chorführer in den Sieben vor Theben) alle Bewegungen der Kämpfer bei den Mauern durch pantomimische Geberden vergegenwärtigt habe. Von der Neuerung, welche die groſsen Meister der Pantomimik, Pylades und Bathyllus, im Zeitalter Augusts hervorgebracht haben, ist dasjenige zu verstehen, was Plutarch a. a. O zufügt: „Aber nichts hat so groſse Ausartung wie die Tanzkunst erfahren. Es ist ihr in der That ergangen wie Ibykus sagt: „Ich fürchte, daſs ich um Sünden gegen die Götter Ehre bei den Menschen einhandle." Sie hat sich mit einer ordinären Dichtkunst vermählt und dafür die himmlische eingebüſst; sie beherrscht die vernarrten und unsinnigen Theater und hat sich einen kleinen Theil der Musik tyrannisch unterworfen und dafür alle Achtung bei den vernünftigen und wahrhaft göttlichen Menschen verloren."

Das Unvermögen der Neueren hat die seltsame Miſsdeutung des Ausspruchs des Simonides und die grobe Verwechselung der Poesie mit der Mahlerei veranlaſst, durch welche Lessing bewogen wurde, seinen Laokoon zu schreiben. Lessing selbst aber hätte seiner Untersuchung einen groſsen Vorschub leisten können, wenn er entweder die von uns mitgetheilten Stellen bei Plutarch oder das in der Poetik des Aristoteles Enthaltene vermittelst richtiger Deutung sich zu Nutzen gemacht hätte. Seine Schrift hat bekanntlich eine groſse und heilsame Wirkung gehabt, bis in der Romantik wieder eine andere Ausartung herrschend wurde, von der Goethe sagt: „Alles geht durchaus ins Form- und Charakterlose; kein Mensch will begreifen, daſs die höchste und einzige Operation der Natur und Kunst die Gestaltung sei und in der Gestaltung die Specification, damit jedes ein Besonderes, Bedeutendes werde, sei und bleibe."

Treffendes über die gegenseitige Verwandtschaft der Künste sagt auch Humboldt (Aesthet. Versuche. Th. I. p. 45 folgg.): „In jedem groſsen Kunstwerk ist immer eine doppelte Eigenschaft auffallend, eine, durch die es der besonderen Kunst angehört, die es schuf, und eine, durch die es einen Styl an sich trägt, der durch alle übrigen Künste hindurch eine gleiche Anwendung erlaubt u. s. w. Der Künstler hat also zweierlei Ansprüche zu befriedigen, die Ansprüche der Kunst überhaupt und die der besonderen, die er gewählt hat. Die erstere verlangt, daſs er, ihre allgemeinen Forderungen streng im Auge, alle Mittel, die seine Kunst ihm in die Hände giebt, nur dazu anwende, diese zu befriedigen, nicht aber sie selbst einseitig glänzen zu lassen; die letztere fordert dagegen mit Recht, daſs er alle Vorzüge, die sie ihm darbietet, auch in ihrem ganzen Umfange und in ihrer vollen Stärke geltend mache. Gegen die erstere Regel verstöſst der Mahler, welcher dem Colorit ein verhältniſswidriges Uebergewicht über die Schönheit der Formen und die Anordnung des Ganzen erlaubt; gegen die zweite der, welcher dagegen, das Colorit vernachlässigend, die Lebhaftigkeit und Stärke verkennt, welche Farbe, Licht und Schatten seinem Werke zu geben im Stande sind. Endlich kann der Künstler auch drittens weder die Kunst überhaupt noch eine eigne besondere, sondern eine dritte, ihm fremde einseitig begünstigen und nachahmen. So giebt es Dichter, die fast durchaus bloſs musikalisch wirken, und so kennen wir Mahler, deren Figuren mehr den Bildsäulen als der Natur gleichen."

Auſser der allgemeinen Vergleichung der Künste unter sich ist in den obigen Worten des Aristoteles auch eine Eintheilung der Dichtarten gegeben. Die epische Dichtung ist für die De-

Digitized by Google

clamation berechnet und entbehrt der Musik sowohl als des Tanzes, die lyrische hat beides zusammen; denn sie fordert den Componisten und den Sänger, und dieser war bei den Griechen zugleich Acteur und, sofern seine Action rhythmisch war, Tänzer, d. h. Pantomime; die dramatische endlich enthält gleichfalls alle drei Mittel, aber nicht immer vereinigt, sondern bloſs im Chor. Dieſs ist die natürlichste und richtigste Unterscheidung der drei Gestalten, in welchen die Poesie überall aufzutreten pflegt, nach den Mitteln ihrer Ausübung. Von diesem Punkt ausgehend, wird man auch am leichtesten im Stande sein, das Wesen einer jeden richtig zu bestimmen. Aber auch in anderer Beziehung ist diese Erkenntniſs von groſser Wichtigkeit. Mag hier an unserer Stelle Aug. v. Platen das Wort nehmen. „Ein Volk, das kein Theater hat, hat auch kein Drama. So ist es denn klar, daſs zu einer vollständigen Darstellung in unserer Zeit von den verschiedenen Formen der Poesie nur das Drama gelangen kann. Nur der dramatische Dichter redet noch öffentlich zur Nation. Die alten Rhapsoden *), welche die melodischen Strophen der Nibelungen recitirten, sind nicht mehr, und auch der lyrische Dichter, der nicht mehr Eine Person mit dem Musiker ist, bedarf des gefälligen Tonsetzers, um in den Mund des Volks zu kommen. Für unsere Lieder nun ist mehr oder weniger durch zahlreiche Componisten gesorgt; wir vernachlässigen aber fast ganz und gar das epische Element, das eigentlich den Declamatoren und Declamationsübungen der Jugend übertragen sein sollte, welche aber meist eine ganz verkehrte Richtung genommen haben u. s. w. Das Epische ist nicht nur die reinste Schule der Declamation, sondern auch ihr geeignetster Stoff. Man hört ein Lied lieber singen und ein Drama lieber darstellen; wenn aber ein Einzelner vor uns tritt, uns etwas vorzusagen, so wünschen wir am liebsten, daſs es etwas Erzählendes sei. Dieſs ist die Kunst der italienischen Erzähler, welche uns Stellen aus dem Tasso zu recitiren pflegen u. s. w. Wiewohl das gemeine Volk in Italien meistens sehr falsch declamirt, so scheint mir doch Tasso durch den feurigen, lebhaften Vortrag unendlich zu gewinnen, und er ist mir nie so trefflich erschienen als aus dem Munde dieses Gesindels. Wir, die wir das Epos nur vom Blatt weg le-

---

*) Die Philologen haben sich viele unnütze Mühe gegeben, um den Ursprung des Wortes ῥαψῳδός zu erforschen. Das aber, worauf es ganz allein ankommt, daſs es den Declamator bezeichne, scheinen viele bis auf den heutigen Tag noch nicht recht zu wissen.

sen, haben kaum einen Begriff, wie herrlich es durch den lebendigen Vortrag wird." Wir fügen hinzu: ganz allein der Gewohnheit des Lesens ist es zuzuschreiben, daſs an die Stelle des Epos der Roman bei uns getreten ist.

3) Verschiedenheit nach den Richtungen der Nachahmung.

II, 1—4. Weil aber die Nachahmenden Handelnde nachahmen, und diese nothwendig tugendhaft oder lasterhaft sein müssen (denn lediglich darauf beruht ja fast durchaus der Charakter, indem sich alle Menschen durch Laster und Tugend von einander unterscheiden), und sie diese entweder als höherstehende oder als den gewöhnlichen gleichstehende oder als tieferstehende schildern, gleichwie auch die Mahler (denn Polygnotos mahlte höherstehende, Pauson tieferstehende, Dionysios gewöhnliche Menschen); so ist klar, daſs auch jede der genannten Künste diese Verschiedenheiten enthalten und zufolge dieser verschiedenen Richtung der Nachahmung selbst verschieden sein wird. Denn sowohl im Tanze und dem Flöten- und Saitenspiel können diese Ungleichheiten eintreten, als auch in der Darstellung durch die Sprache und im Metrum ohne Gesangbegleitung, wie z. B. Homer höherstehende, Kleophon gleichstehende, Hegemon von Thasos, der die Parodien aufgebracht hat, und Nikochares, der Verfasser der Deliade, tieferstehende schilderten. Man kann aber auch durch Dithyramben und Nomen in solcher Weise schildern, wie z. B. Timotheus und Philoxenus ihre Perser und Kyklopen geschrieben haben. In demselben Verhältniſs steht die Tragoedie zur Komoedie: diese will eine tiefere, jene eine höhere Menschheit, als die jetzige ist, darstellen.

„Polygnot von Thasos und Dionysios von Kolophon waren beide Mahler. Polygnot mahlte das Groſsartige und zeigte seine Meisterschaft im Vollkommenen; die Werke des Dionysios aber ahmten, mit Ausnahme des Groſsartigen, Polygnots Kunst in Bezug auf Genauigkeit nach, auf Ausprägung der Leidenschaft und Empfindung, auf den Ausdruck der Geberden, Durchsichtigkeit der Gewänder" u. s. w. Aelian IV, 3.

Digitized by Google

Auch Polygnot war in Vergleich mit Zeuxis ein guter Charakterzeichner, soweit dieſs mit dem Ideal vereinbar war. Aber Dionysios ging darin noch weiter, so daſs er bis zur Ausprägung der Wirklichkeit herabstieg, die er auch im Uebrigen so täuschend als möglich zu erreichen suchte. Er wurde deſshalb, im Gegensatz zu den Heroen- und Göttergestalten seines Vorgängers, der Menschenmahler genannt. Pauson, Zeitgenosse des Sokrates, war in niedriger Sphäre erzogen und mahlte was dieser gemäſs war, Gemeinheit und Karikaturen. Darum will Aristoteles, daſs die Jünglinge der Charakterbildung wegen nicht an seine Gemählde, sondern an die des Polygnot gewiesen werden (Polit. VIII, 5.). Denn über Karikaturen und die sogenannte Schmutzmahlerei urtheilte Aristoteles und die Alten wie Goethe (im Tagebuch der Ottilia p. 291.): „Es gehört durchaus eine gewisse Verschrobenheit dazu, um sich gern mit Karikaturen und Zerrbildern abzugeben. — Dem Einzelnen bleibe die Freiheit, sich mit dem zu beschäftigen, was ihn anzieht, was ihm Freude macht, was ihm möglich däucht: aber das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch."

Von Kleophon dem Tragiker nennt Suidas zehn Stücke. Er schilderte ganz gewöhnliche Menschen in einer ganz niedrigen und prosaischen Sprache; und wenn er ja einmal etwas Edleres und Kühneres im Ausdruck wagen wollte, so wurde er lächerlich: denn manches von ihm, sagt Aristoteles Rhet. III, 7, 2., lautete gerade wie „erlauchter Kartoffel" (πότνια συκῆ). Aristophanes sagt, auf seiner geschwätzigen Lippe zwitschere widerlich eine Thrakerschwalbe, die sich wiege auf barbarischem Zweig, und er wimmere ein weinerliches Nachtigallenlied, daſs er des Todes sein werde auch bei Stimmengleichheit (Frösche 688.), und er sei weniger werth als die Hure Salabakcho (Thesmoph. 805.).

Hegemon von Thasos, Zeitgenosse des Kratinus, die Linse (φακῆ) genannt, machte nach Athenäus IX, 406 folg. den Athenern auſserordentlich groſses Vergnügen durch seinen schelmischen und nachäffenden Vortrag parodirter epischer Gedichte, dergestalt, daſs, als das auf Sicilien erlittene Unglück gemeldet wurde, während sie ihm zuhörten, keiner den Platz verlieſs, während doch fast jeder einen Verwandten verloren hatte: sie weinten eingehüllt, um ihren Schmerz vor den anwesenden Fremden zu verbergen, bis die Trauerbotschaft zu Hegemon selbst gelangte, und er abbrach. Früher, zur Zeit der Seemacht der Athener, wurde er in den Proceſs der auf den Inseln wohnenden Bundesgenossen mit hineingezogen und vor Gericht gefordert. Er nahm seine Kunstgenossen mit sich und rief

den Alkibiades um Beistand an; und dieser netzte den Finger mit Speichel und löschte die Klage aus, zum Aerger des Archonten und des Schreibers, die sich doch nicht zu rühren wagten. Seinen Beruf sprach er mit folgenden Worten aus:

„Solches erwog ich bedenklich: da trat zu mir Pallas Athene,
Haltend von Gold eine Ruthe, und schlug mich und sagte die Worte:
Dreist ausstehende Linse, frivole! nur frisch in den Wettstreit!
Siehe, da faſste ich Muth!"

Er schrieb auch Komoedien, und kam dem Ungestüm der Athener zuvor, indem er, den Rock voll Steine, auf die Bühne trat, dieselben ins Parterre warf, und sodann sagte: „Hier sind Steine, werfe wer Lust hat! im Sommer und Winter ist die Linse gut."

Nikochares war ein wohlbekannter Komiker, der mit Aristophanes um den Preis stritt, als dieser den Plutos aufführte. Indeſs kann Aristoteles durch den Beisatz „der Verfasser der Deliade" einen von diesem verschiedenen Dichter epischer Parodien bezeichnet haben.

Philoxenos und Timotheos, die zwei gröſsten Meister der neueren Musik und Schöpfer des neueren Dithyrambus, fanden sich auch einmal veranlaſst, diese Dichtungsart als Parodie und Satyre zu gebrauchen. Philoxenos wurde vom Tyrannen Dionysius, dem er vorher der angenehmste Gesellschafter gewesen war, aus Eifersucht über die schöne Flötenspielerin Galatea, in die Steinbrüche gesperrt, und schrieb sodann den Kyklopen, in welchem er sich selbst als den Odysseus und den blödäugigen Tyrannen als den Kyklopen, beide, als Herr und Diener, um die Nereide Galatea freiend, darstellte (Athen. I, 7. A.). Diese Dichtung wurde für eine seiner schönsten gehalten (Aelian XII, 44.). Der plumpe Kyklope erschien mit der Kithar, um der Geliebten ein Ständchen zu bringen (Schol. Aristoph. Plut. 290.), und seine Schaafe und Lämmer als Chor dabei, indem er ihnen zurief:

ἀλλ' εἶα, τέκεα, θαμίν' ἐπαναβοῶντες.

Er pries die Reize seiner Angebeteten Stück für Stück; nur von den Augen schwieg er (Athen. XIII, 564. E.):

ὦ καλλιπρόσωπε, χρυσεοβόστρυχε Γαλάτεια,
χαριτόφωνε, κάλλος ἐρώτων.

Alles beweist, daſs das Gedicht Handlung hatte (Suid. s. v. *ἔθυσας*), und der Scholiast zu Aristoph. nennt es auch geradezu ein Drama und den Philoxenos zugleich einen *τραγῳδοδιδάσκαλον* und *διθυραμβοποιόν*. Allein Aristoteles unterscheidet, und der Unterschied lag wohl darin, daſs der Dithyrambus ganz und gar lyrisch war.

Auch Timotheus hatte einen Kyklopen gedichtet, woraus Athen. XI, 465. C. einige Verse anführt:

> *ἔχευε δ' ἓν μὲν δέπας κίσσινον*
> *μελαίνας σταγόνος ἀμβρότας ἀφρῷ βρυάζον·*
> *εἴκοσιν δ' ὕδατος μέτρ' ἀνέχευεν,*
> *ἔμισγε δ' αἷμα Βακχίου νεοῤῥύτοις δακρύοισι Νυμφᾶν.*

Dieses Gedicht war somit erzählend und ein komisches Preisgedicht, und darin bewahrte es den Charakter des Nomos. Dieſs bestätigt Suidas, indem er von Timotheus sagt, er habe sechzehn lyrische (*μουσικούς*) Nomen in erzählender Form (*δι' ἐπῶν*) verfaſst. Die Perser führt er ausdrücklich als ein Lob- und Preisgedicht auf, und dieſs bestätigen auch die Fragmente (Pausan. VIII, 50, 3. Plutarch Lect. Dicht. p. 32. c. 11.). Es war ein ernstes Werk, mit den schönsten Ermahnungen untermischt. Dieses nennt daher Aristoteles als ein Beispiel der erhabenen Gattung im Gegensatz der komischen Erzeugnisse desselben Dichters und Componisten.

Auſser der Mahlerei hätte Aristoteles auch die Musik zur Vergleichung herbeiziehen können, um so mehr, da sie in der engsten Verbindung mit der Dichtkunst steht. Ihre doppelte Richtung auf das Erhabene und Niedrige bezeichnet Goethe B. XLIX. p. 28. mit folgenden Worten: „Die Heiligkeit der Kirchenmusiken, das Heitere und Neckische der Volksmelodien sind die beiden Angeln, um die sich die wahre Musik herumdreht. An diesen beiden Punkten beweist sie jederzeit eine unausbleibliche Wirkung: Andacht und Tanz."

Die Dichtarten aber anlangend, so zerfällt nach dieser Eintheilung jede der drei oben genannten Gattungen wiederum in drei Arten; denn es giebt nicht allein ein ernstes und spaſsiges oder erhabenes und niedriges Epos, ein feierliches und scherzhaftes Lied, wie es eine Tragoedie und Komoedie giebt, sondern das Ernste spaltet sich auch überall wiederum, und zwar ohne von seinem idealen Charakter etwas einzubüſsen, in einen zweifachen Styl, je nachdem nämlich die Menschen mehr nach den geforderten oder mehr nach den wirklichen Sitten ausgeprägt werden. Das Erstere that z. B. Sophokles, indem er sich an den Heroencharakter hielt, und das Gleiche thaten die französischen Tragiker, indem sie Tugendideale nach den damaligen Sitten und Moralbegriffen aufzustellen beflissen waren; das Nämliche endlich that Goethe in denjenigen Stücken, die wir bald als kalt und vornehm tadeln und bald als Muster idealer Schilderungen preisen. Die Alten waren so weit entfernt, diesen Styl von ihren Dichtern und Künstlern allgemein zu fordern, daſs sie dem Sophokles seine *ἀνωμαλία*, d. h. sein Abweichen von der Wirk-

Digitized by Google

lichkeit und dem καθ' ἡμᾶς, sogar zum Vorwurf machten, und daſs ihm seine berühmte Aeuſserung über sein Verhältniſs zu seinem gefeierten Nebenbuhler mehr zur Rechtfertigung als zur Erhebung über diesen dienen muſste.

4) Verschiedenheit nach der Weise der Nachahmung.

III, 1 u. 2. Eine dritte Verschiedenheit besteht ferner in der Weise, in welcher man ein jegliches von diesem nachahmt. Der Nachahmende kann nämlich bei denselben Mitteln und denselben Gegenständen bald erzählend schildern, entweder eine andere Person werdend (wie Homer dichtet) oder als derselbe und ohne Vertretung, bald alle als handelnde und redende vorführen *).

In dieser dreifachen Verschiedenheit befindet sich die Nachahmung, wie wir zu Anfang sagten, nach den Mitteln, den Gegenständen und der Weise; so daſs also in der einen Beziehung Sophokles mit Homer zusammenfällt (denn sie schildern beide höherstehende Menschen), in der anderen mit Aristophanes; denn sie lassen beide sprechen und handeln. III, 4. Ueber diese Verschiedenheiten der Nachahmung nun, wie viele deren sind und worin sie bestehen, sei soviel gesagt.

Die Neueren pflegen neben die epische und dramatische Dichtung die lyrische in der Weise zu stellen, daſs sie sagen, die erstere stelle das Ideelle durch Geschichte dar, die zweite durch Handlung, die dritte durch den Ausdruck innerer Zustände. Eine solche Eintheilung konnte den Alten nicht beifallen, welche vielmehr überzeugt waren, daſs Geschichte, d. h. Fabel und Handlung, und dramatisches Leben, d. h. lebhafte Vergegenwärtigung, allen Dichtarten gleichmäſsig zukommen. Sie forderten daher Behandlung von Fabeln und Ausprägung von Handlungen von der Lyrik so gut wie vom Epos und Drama, und in dieser Beziehung sagt Plutarch (vom Lesen der Dichter c. 3.): „Wir kennen zwar Opfer ohne Reigen und Flöten, aber wir kennen keine Dichtung ohne Fabeln und erfundene Geschichten." Die vorhandenen Beispiele ihrer lyrischen Erzeug-

---

*) μιμεῖσθαι ἔστιν ὁτὲ μὲν ἀπαγγέλλοντα ἢ ἕτερόν τινα γιγνόμενον, ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ὁτὲ δὲ πάντας ὡς πράττοντας κτλ.

niſse bestätigen diesen Grundsatz, z. B. Horazens Gedichte, unter denen man wohl wenige finden wird, die nicht eine oder mehrere Situationen enthielten, sowie auch seine Satyren lauter komische Scenen darbieten und dadurch die Nachahmung des Aristophanes beurkunden. Und was den Pindar betrifft, so begegnet uns über ihn das Urtheil der Korinna, die den jungen Pindar, als sie ihn zu sehr auf das Beiwerk der Poesie, Redeschmuck und Versglättung, erpicht sah, ermahnte, daſs er Handlungen und Situationen ausprägen möchte, welches des Dichters eigentliches Geschäft sei; denn, sagte sie, das Ungewöhnliche der Sprache und die Bilder, sammt Melodie und Rhythmus, dienen bloſs dazu, der Darstellung der Handlungen Reiz zu verleihen. Pindar nahm sich dieſs zu Herzen und dichtete darauf das Lied:

> Ἰσμηνὸν ἢ χρυσαλάκατον Μελίαν
> ἢ Κάδμον ἢ Σπαρτῶν ἱερὸν γένος ἀνδρῶν
> ἢ τὸ πάνυ σθένος Ἡρακλέους
> ἢ τὰν κτλ.

Als er dieſs der Korinna brachte, lächelte sie und sagte: Man muſs mit der Hand säen und nicht den ganzen Sack ausschütten. Denn Pindar hatte eine ganze Masse von Fabeln zusammengemengt und ausgeschüttet. So erzählt Plutarch (vom Ruhm der Athener c. 4.) und fügt hinzu: „Daſs die Dichtkunst es mit der Gestaltung von Fabeln zu thun hat, sagt auch Plato. Die Fabel aber ist eine der Wirklichkeit nachgeahmte Geschichte."

Die Lyrik also unterscheidet sich von den beiden anderen Dichtarten den Mitteln nach, aber nicht der Weise nach. Sie ist für den Gesang geschaffen, sowie das Epos für die Declamation und das Drama für die Aufführung. Diese Verschiedenheit der Anwendung oder des Vortrags bedingt freilich auch eine Verschiedenheit der Form bei den sämmtlichen drei Dichtarten, aber nicht in demjenigen Sinne, welchen Aristoteles meint. Denn es giebt nicht allein erzählende lyrische Gedichte (wie z. B. die Ballade ist), sondern auch dialogisirte, wie Goethe's Edelknaben und Müllerin, die dramatisch, voll Charakter und Handlung sind, während dagegen in die Dramata sehr oft Gespräche eingeflochten werden, in denen die Sprechenden ihre Persönlichkeit nicht im Mindesten manifestiren. Letzteres ist freilich nicht allein undramatisch, sondern auch undichterisch; es beweist aber, daſs mit der Form allein nichts gethan sei. Wenn daher Aristoteles vom Epiker fordert, daſs er die Personen so viel als möglich selbstredend und handelnd einführe, so will er damit ohne Zweifel nur sagen, daſs er die rechten Mittel ergreifen soll, damit die Gestalten sich vor der Phantasie des

Hörers bewegen und derselbe sich wie mitten in den Schauplatz der Handlung versetzt scheine. Dieſs leisten die Botenberichte in den alten Tragoedien weit mehr als die exponirenden Dialoge in den neueren Schauspielen, und sind darum würdige Gegenstücke der epischen Rhapsodien.

Wenn man aber einmal eine ganz dramatische und eine halbdramatische, d. h. epische, Dichtung aufstellt, so muſs man consequenter Weise auch eine bloſs referirende gelten lassen, in welcher der Dichter in eigner Person spricht, wie es bei der Nomendichtung wird der Fall gewesen sein und wie es bei der lyrischen Poesie überhaupt gewöhnlich ist. Für den Gehalt der Gedichte macht dieſs keinen Unterschied; denn ob z. B. Schiller, wie in der Resignation, in seiner eignen Person auf die Bühne tritt, oder statt seiner die Kassandra vorführt, ist für das Wesen und den künstlerischen Werth jener beiden Gedichte völlig einerlei. Diese Dreitheilung der dichterischen Erzeugnisse ist in den obigen Worten des Aristoteles enthalten, und deutlich vom Grammatiker Diomedes B. III. p. 141. überliefert, welcher eine dramatische, eine referirende (ἐξηγητικόν oder *narrativum genus*) und eine aus beiden gemischte (μικτόν) Gattung aufzählt, unter welcher letzteren er die epische versteht. Nur scheint er darin zu irren, daſs er zur referirenden Gattung Gedichte wie das des Lucrez und das des Virgil über den Landbau rechnet. Gedichte dieser Art bilden vielmehr eine Zwittergattung, welche die Neueren mit dem Namen der didaktischen und der beschreibenden belegt haben. Diese Gattung neben die drei übrigen zu stellen, geht, wie Goethe (B. XLIX, 151.) bemerkt hat, nicht an, weil jene nach der Form unterschieden sind, diese aber vom Inhalt ihren Namen hat. Zu verwerfen aber braucht man sie nicht: denn Uebergänge und Zwischenstufen müssen, wie in den Reichen der Natur, auch in den Kunstgattungen gelten, und es möchte überall schwer zu bestimmen sein, wo die echte Poesie aufhört und die didaktische beginnt; denn lehren will und soll am Ende jeder Dichter, nur daſs er sich dabei mehr an die Phantasie als an den Verstand und an das Herz wenden soll. Auf die äuſsere Form aber kommt es auch hier nicht an: denn auch bei dramatischen Gedichten kann die Tendenz der Belehrung vorwiegen, wie in Lessings Nathan, so daſs also jedes Gedicht, bei welchem dieser Zweck in der Weise verfolgt wird, daſs Fabel und Einkleidung bloſs als Mittel dienen, ein Lehrgedicht genannt werden kann. Daraus ersieht man, daſs dieser Name ungeschickt ist, und daſs die Alten recht gethan haben, bei ihrer Eintheilung bloſs auf die Form Rücksicht zu nehmen. „Dichter wollen theils belehren

und theils ergötzen," sagt Horaz, „theils Unterhaltliches und fürs Leben Brauchbares zugleich vorbringen. Jede Belehrung muſs kurz gefaſst sein, damit sie rasch gefaſst wird und sich leicht einprägt und sicher behalten wird: denn alles Ueberflüssige flieſst vom vollen Gefäſs des Herzens ab. Was man aber zum Vergnügen dichtet, muſs nahe an die Wirklichkeit gränzen. Ernstere und gereiftere Leser verschmähen was ohne tieferen Gehalt ist: jugendliche und spröde lassen solche Gedichte liegen, die nicht amüsant sind. Allgemeinen Beifall erntet, wer das Nützliche mit dem Angenehmen vereinigt." Dieses letztere kann man in der That als die Aufgabe der Poesie ansehen, und wer diese Aufgabe recht versteht, der wird auch die rechte Form finden, seine Gedanken und Empfindungen in Bildern, Gestalten und Geschichten auszuprägen. Die Gedanken und Ansichten des Dichters müssen dergestalt von der Dichtung umhüllt oder, wie Goethe sagte, in dieselbe hineingeheimniſst sein, daſs diese einestheils jedem Leser zusagt und anderntheils auch der ungebildete und nicht reflectirende wenigstens eine Ahnung von jenen erhält. In dieser Weise ist aber die sogenannte didaktische Dichtart keineswegs eingerichtet, und hört darum auf, eigentliche Dichtung zu sein.

Es möchte hier nicht ungeeignet sein, die Frage zu erörtern, in welchem Verhältniſs denn die von den Neueren sogenannte sentimentale oder romantische Dichtkunst zu der sogenannten naiven, classischen oder plastischen steht, und inwiefern sie nach den Grundsätzen der Alten, und besonders des Aristoteles, Anerkennung finden kann. Mit dem Begriffe der Nachahmung, von welchem die Alten bei der Definition des Wesens der Künste überhaupt und auch der Poesie ausgehen, an den sich der Begriff der Ausprägung von Handlungen oder Situationen und von Charakteren knüpft, scheint sie sich, obenhin genommen, nicht zu vertragen. Bedenkt man aber, daſs dieser Begriff der Nachahmung auch auf die Musik von Aristoteles ausgedehnt wird, die doch Situationen und Charaktere unmöglich, sondern nur innere Zustände, Empfindungen des Gemüths, ausprägen kann, welche auch offenbar von Aristoteles gemeint sind, wenn er ihr ἦθος und πάθος zuschreibt: so sieht man, daſs mit dem Nachahmen der Alten nichts weiter als das Objectiviren eines, immerhin dem Dichter eignen oder von ihm erlebten, Zustandes gemeint sein kann, oder jenes Schweben zwischen Bewuſstsein und Nichtbewuſstsein, welches eben der Zustand ist, in welchem man dichtet. Ob nun der Dichter diesen Zustand an sich selbst schildert, wie die Sappho in der herrlichen Schilderung der Liebesgluth, oder auf Gebilde seiner Phantasie überträgt, ob er

seine eigne Person zum Besten giebt oder Wesen auf die Bühne stellt, die Fleisch von seinem Fleische sind und Bein von seinem Bein, macht im Wesen keinen Unterschied: die Hauptsache ist, daſs er, um den Zustand zu schildern, schon gewissermaſsen von ihm frei und über ihn erhoben sein muſs, um zu gleicher Freiheit auch den Geist des Lesers zu erheben. Der Dichter kann ja dasjenige, was er zu schildern hat, nirgends anders als aus sich selbst schöpfen; er kann das Fremde gar nicht einmal verstehen, wenn er nicht wenigstens Analoges selbst erlebt und empfunden hat. Er wird auch keinen Trieb in sich verspüren, irgend einen Zustand oder eine Empfindung zu schildern, die ihn nicht recht nahe angeht; versucht er es gleichwohl, so wird er der Gefahr, in frostige Spielerei zu verfallen, schwerlich entgehen. Allein er darf, wenn er sie schildern will, nicht in ihnen befangen sein; denn die sich unmittelbar äuſsernde Leidenschaft, das Schelten und Drohen des Zornigen, die verrückte Schwärmerei des Verliebten sind in Versen so wenig als in Prosa erbaulich; er muſs sich entweder mit Absicht vermöge der Phantasie in den Zustand, den er nachahmen will, versetzen, oder denselben schildern, wenn er ihm eben entrinnt, gleichsam noch unterwegs sein Bild auffassend und getreulich darstellend. Dieſs letztere ist die Art, wie Goethe seinen Werther und anderes gedichtet hat; und wenn Horaz vom Archilochus behauptet, daſs die Wuth ihm seine Jamben eingegeben habe, so dürfen wir bei dem groſsen Ruhm dieses Dichters wohl annehmen, daſs nicht die Wuth unmittelbar, sondern das Freiwerden von derselben seinen Gedichten ihre Entstehung gegeben hatte. In dieser Beziehung also dürfte die vorherrschende Richtung der Neueren wohl weder die Grundsätze noch die Beispiele der Alten gegen sich haben.

Es ist aber noch eine zweite vorwaltende Eigenschaft zu berücksichtigen, nämlich die des Verstandes und der Reflexion, wie sie bei Schiller stattfand. Deren Berechtigung wollen wir Humboldten erörtern lassen: „Die Poesie ist die Kunst durch Sprache, die bloſs für den Verstand da ist und alles in allgemeine Begriffe verwandelt, während die Kunst doch nur in der Einbildungskraft lebt und nichts als Individuen will. Die Sprache ist das Organ des Menschen, die Kunst ist am natürlichsten ein Spiegel der Welt um ihn her, weil die Einbildungskraft im Gefolge der Sinne am leichtesten äuſsere Gestalten zurückführt. Dadurch ist die Dichtkunst unmittelbar, und in einem weit höheren Sinne als jede andere Kunst, für zwei verschiedene Gegenstände gemacht, für die äuſsern und inneren Formen, für die Welt und den Menschen, und dadurch kann sie

in einer zwiefachen, sehr verschiedenen, Gestalt erscheinen, je nachdem sie sich mehr auf die eine oder die andere Seite hinneigt. In beiden Fällen hat sie die Schwierigkeiten der Sprache zu überwinden und sich der Vorzüge zu erfreuen, die sie gerade dadurch genieſst, daſs diese, und daher der Gedanke, das Organ ist, durch das sie wirkt: allein wenn es die inneren Formen sind, die sie zu ihrem Objecte wählt, dann findet sie in der Sprache einen ganz eignen Schatz neuer und vorher unbekannter Mittel. Denn nunmehr ist diese der einzige Schlüssel zu dem Gegenstande selbst: die Phantasie, die sonst gewöhnlich den Sinnen folgt, muſs sich nun der Vernunft anschlieſsen; und wenn schon auf der einen Seite der Geist durch die Gröſse und den Gehalt des Gegenstandes hingerissen wird, so muſs noch auſserdem auch die Kunst einen noch höheren und rascheren Aufflug nehmen, um auch noch in diesem Gebiete *die Einbildungskraft allein herrschend zu erhalten*, zumal wenn sie nicht Empfindungen, sondern Ideen behandelt, und also mehr intellectuell als sentimental ist. Diese Gattung, in der uns das Beispiel der Alten gänzlich verläſst, ist, sie mag nun rein oder vermischt mit andern erscheinen, der eigentliche Gipfel der neueren Poesie, und kann ihr eigenthümlich genannt werden. Je entschiedener sich dieselbe jedoch von der andern trennt, desto weiter entfernt sie sich von dem leichtesten und einfachsten Begriffe der Kunst."

Auf diesem Wege entsteht eine Art höherer Lehrgedichte. Um darin glücklich zu sein, müssen, wie Humboldt in der Vorrede zu seinem Briefwechsel mit Schiller sagt, die philosophischen Ideen sich aus dem Medium der Phantasie und des Gefühls entwickeln. Diese Ideen nöthigen indeſs keineswegs, in dieser didaktischen Form zu dichten, sondern lassen sich, wie Goethe's Faust und Byron's Mysterien zeigen, auch plastisch gestalten. Muſs man aber diese Form, wie die ganze didaktische Dichtart, anerkennen, so tritt, so lange nur auch hier die Aufgabe gilt, „dem todten Gedanken Form und Leben mitzutheilen" und „die Einbildungskraft herrschend zu erhalten," zwischen ihr und der entsprechenden classischen Poesie kein so wesentlicher Unterschied ein, daſs man die eine der anderen als ganz verschiedenartig entgegenzusetzen brauchte. Hören wir über diese Richtungen und Unterscheidungen das Urtheil Goethe's. B. XLIX, 33. „Der Dichter ist angewiesen auf Darstellung. Das Höchste derselben ist, wenn sie mit der Wirklichkeit wetteifert, d. h. wenn ihre Schilderungen durch den Geist dergestalt lebendig sind, daſs sie als gegenwärtig für jedermann gelten können. Auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äuſserlich: je mehr sie sich ins Innere zurückzieht, ist sie auf dem Wege zu sinken.

Diejenige, die nur das Innere darstellt, ohne es durch ein Aeuſseres zu verkörpern oder ohne das Aeuſsere durch das Innere durchfühlen zu lassen, sind beides die letzten Stufen, von welchen aus sie ins gemeine Leben hineintritt."

„Der Begriff von classischer und romantischer Poesie (sagt er bei Eckermann II, 203.), der jetzt über die ganze Welt geht und so viel Streit und Spaltungen verursacht, ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen. Ich hatte in der Poesie die Maxime des objectiven Verfahrens, und wollte nur dieses gelten lassen. Schiller aber, der ganz subjectiv wirkte, hielt seine Art für die rechte, und um sich gegen mich zu wehren, schrieb er den Aufsatz über naive und sentimentale Dichtung. Er bewies mir, daſs ich selber wider Willen romantisch sei und meine Iphigenia durch das Vorwalten der Empfindung keineswegs so classisch und im antiken Sinne sei als man vielleicht glauben möchte *). Die Schlegel ergriffen die Idee und trieben sie weiter, so daſs sie sich denn jetzt über die ganze Welt ausgedehnt hat, und nun jedermann von Classicismus und Romanticismus redet, woran vor funfzig Jahren niemand dachte. Das Classische nenne ich das Gesunde und das Romantische das Kranke. Und da sind die Nibelungen classisch wie der Homer, denn beide sind gesund und tüchtig. Das meiste Neuere ist nicht romantisch weil es neu, sondern weil es schwach, kränklich und krank ist, und das Alte ist nicht classisch weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist." So hat denn Goethe in der classischen Walpurgisnacht und in der Helena auch die Nothwendigkeit veranschaulicht, daſs der Romanticismus sich beim Classicismus Kraft und Gesundheit hole. Jene Gleichstellung aber ist nach Goethe's Urtheil nicht ohne Nachtheil geblieben: „Sobald man der subjectiven oder sogenannten sentimentalen Poesie mit der objectiven darstellenden gleiche Rechte verlieh, wie es denn auch wohl nicht anders sein konnte, weil man sonst die moderne Poesie ganz hätte ablehnen müssen; so war vorauszusehen, daſs, wenn auch wahrhafte poetische Genies geboren werden sollten, sie doch immer mehr das Gemüthliche des innern Lebens, als das Allgemeine des groſsen Weltlebens darstellen würden. Dieses ist nun in dem Grade eingetroffen, daſs es eine Poesie ohne Tropen giebt, der man doch keineswegs allen Beifall versagen kann." XLIX, 59.

*) Worin er denn freilich vollkommen Recht hatte.

Digitized by Google

II. Vom Wesen der Dichtkunst.

Aristoteles hat, wie wir sahen, das Wesen der Dichtkunst in die Nachahmung gesetzt. Der griechische Ausdruck, welcher mit demjenigen, was man unter dem deutschen Worte Nachahmung zu verstehen pflegt, keineswegs übereinstimmt*), hat für die Griechen keiner Erläuterung bedurft. Indem er sodann durchgieng was die Poesie mit den übrigen schönen Künsten gemein hat, gewann er die Ausscheidung dessen was ihr eigenthümlich ist so wie auch die Unterscheidung ihrer Arten. Nun bleibt noch die genauere Bestimmung ihres Wesens übrig, aus welcher erkannt werde, wodurch sie sich von der Prosa und der Afterpoesie, gleichsam einer Prosa in Versen oder Reimen, unterscheide. Zweierlei Zwittergattungen sind auszuscheiden, die lehrhafte und die geschichtliche. Man könnte der letzteren noch die beschreibende und der ersteren die auf das Begehrungsvermögen gerichtete moralische, religiöse, patriotische u. s. w. beifügen. Allein man reicht mit zweien aus, welche den Menschen entweder über sein Inneres oder über das aufser ihm in Zeit und Raum Befindliche belehren wollen. Alle diese Abarten erwecken ein stoffliches Interesse, suchen den Nutzen, und opfern dem Zweck, welchen sie direct verfolgen, das aus der Schönheit entspringende Vergnügen auf. Was nun zuerst die Erörterung der didaktischen Richtung betrifft, so ist von ihr nur ein Fragment erhalten, welches in ganz auffallender Weise zwischen I, 6 und 10. hineingeworfen ist, und dort den innigen Zusammenhang der Theile störend unterbricht. Es lautet also:

1) Abweisung der didaktischen Richtung.

I, 7—9. Denn man kann für die Mimen des Sophron und Xenarchus und die Sokratischen Gespräche keinen gemeinsamen Namen angeben, und könnte es auch nicht, wenn jemand in jambischen Trimetern oder elegischen Distichen oder einem anderen derartigen Versmaſse die

*) Wenn wir statt Nachahmung ein anderes deutsches Wort gebrauchen wollten, so würden wir mit Einem nicht überall ausreichen und dennoch dabei der Deutlichkeit kein Genüge thun. Wir haben es daher meistens beibehalten, und nur wo es gerade passend schien die Wörter schildern, darstellen, ausprägen, gestalten gebraucht.

Nachahmung machte; nur daſs die Menschen gewöhnlich das Dichten mit dem Versmachen verknüpfen und demgemäſs die Elegiker Distichendichter und die Epiker Hexameterdichter nennen, und nicht wegen der Nachahmung (plastischen Darstellung), sondern wegen des Versemachens, den Dichternamen ohne Unterschied ertheilen. Denn auch wenn etwas aus der Heilkunde oder Naturlehre in Versen behandelt herausgegeben wird, nennt man das Werk ein Gedicht. Aber Homer und Empedokles haben nichts mit einander gemein auſser dem Versmaſs: drum muſs man jenen einen Dichter, diesen vielmehr einen Naturphilosophen als Dichter nennen. Gleichergestalt wenn einer sogar mit Mischung aller möglichen Versarten die Nachahmung machte, wie z. B. Chäremon den Kentauren schrieb, eine aus allen Versarten gemischte Rhapsodie, muſs man ihm sofort auch den Dichternamen beilegen. Hierüber nun bleibe auf diese Weise festgesetzt.

Zur Erklärung dieser Stelle ist folgende bei Athenäus XI, 505. B. befindliche Parallelstelle dienlich: „In der Politik verwirft Plato den Homer und die nachahmende Poesie, und doch hat er selbst seine Gespräche in nachahmender Weise geschrieben, ohne Erfinder dieser Form zu sein: denn schon vor ihm hatte Alexamenos von Teos diese Art von Gesprächen aufgebracht, wie Nikias von Nikaia und Soterion berichten. Und Aristoteles schreibt in der Schrift von den Dichtern also: Werden wir also wohl die sogenannten Mimen des Sophron, weil sie nicht in Versen sind, auch nicht Gespräche und Nachahmungen nennen, oder die zuerst verfaſsten Sokratischen Gespräche des Alexamenos von Teos?" Die Mimen des Sophron und die Sokratischen Gespräche waren beide dramatisch und der Form nach ganz gleich: also hätte man sie auch mit einem gemeinsamen Namen belegen und sogar Dichtungen nennen können. Das that man aber nicht. Dagegen bei dem, was in Versen verfaſst war, heftete man sich an die Form, und nannte den Homer und den Empedokles kurzweg Hexameterdichter, während doch der eine von ihnen nicht einmal Dichter genannt werden durfte, der bloſs den Vers mit dem Dichter gemein hatte. Ein solches Verfahren ist also in Widerspruch mit sich selbst, will Aristoteles sagen, und die Form darf weder das Urtheil noch den Namen bestim-

men. Dichter ist wer die Natur und das Leben nachahmt mit oder ohne Vers; oder wie Goethe sagt (bei Eckermann I, 223.): „Lebendiges Gefühl der Zustände und die Fähigkeit es auszudrücken macht den Dichter.“ Nach dem gewöhnlichen Verfahren ist einer des Dichternamens gewiſs, sobald er Hexameter oder Distichen oder Jamben u. s. w. schreibt. Denn man kann ihn dann ohne Weiteres unter die üblichen Namen ἐποποιός, ἐλεγοποιός, ἰαμβοποιός einreihen. Wie aber dann, wenn er alle möglichen Versarten mengt, und dabei in plastischer Gestaltung Natur und Leben nachahmt, wie Chäremon that? Man wird ihn doch ebenfalls einen Dichter nennen müssen, wenn gleich von den Namen, die gäng und gebe sind, keiner für ihn paſste.

Chäremons Kentaur war wirklich ein dichterisches Product. Wenn es dramatisch gestaltet war, so war es doch nicht zur Aufführung, sondern zum Recitiren oder Declamiren bestimmt: dieſs besagt der Name ῥαψῳδία. Indeſs wird es von Aristoteles c. XXIV. den epischen Dichtungen beigezählt. Hermanns Emendation προΐοιτο τὴν μίμησιν für ποιοῖτο ist daher unrichtig: auch kommt der Ausdruck öfter vor und verhält sich richtig. Der Fehler liegt in den Worten οὐκ ἤδη, welche auch in den meisten Hdschr. fehlen. Man braucht aber nicht beide Wörter, sondern bloſs das οὐκ wegzuwerfen, und somit ἤδη καὶ ποιητήν zu schreiben. Das οὐκ ist aus καί entstanden, welches vor ἤδη eingeschoben worden war.

Dem Empedokles gestand Aristoteles in der Schrift über die Dichter (bei Diog. Laert. VIII, 57.) eine echtpoetische Diction zu: Er sei erhaben, sagte er, und bilderreich und besitze überhaupt alle dichterischen Vorzüge, ja er nannte ihn sogar einen Homerischen. Aber alles dieſs war ihm nicht genügend, den Dichternamen zu ertheilen. Mit ihm stimmt Plutarch überein, indem er (von d. Lect. der Dichter c. 2. p. 16.) sagt: „Die Werke des Empedokles und Parmenides, Nikanders Waidwerk und die Spruchsammlung des Theognis sind Raisonnements, die von der Dichtkunst die hochtönende Sprache und den Vers, gleichwie ein Fuhrwerk, entlehnt haben, um nicht zu Fuſs gehen zu müssen.“ Und so wie diese beiden urtheilten auch Lessing und Goethe über das Lehrgedicht: „Der Philosoph,“ sagt dieser, „der auf den Parnaſs hinaufsteigt, und der Dichter, welcher sich in die Thäler der Weisheit hinabbegeben will, treffen einander gleich auf dem halben Wege, wo sie, so zu sagen, ihre Kleidung wechseln und wieder zurückgehen. Jeder bringt des andern Gestalt in seine Wohnung mit, weiter aber auch nichts als die Gestalt. Der Dichter ist ein philosophischer Dichter, der Weltweise ein poetischer

Weltweise geworden. Allein ein philosophischer Dichter ist darum kein Philosoph und ein poetischer Weltweise kein Poet."

Goethe's schon früher beigezogenes Urtheil wollen wir hier vollständig mittheilen (B. XLIX. p. 151.): „Alle Poesie soll belehrend sein, aber unmerklich: sie soll den Menschen aufmerksam machen, wovon sich zu belehren werth wäre; er muſs die Lehre selbst daraus ziehen wie aus dem Leben. Die didaktische oder schulmeisterliche Poesie ist und bleibt ein Mittelgeschöpf zwischen Poesie und Rhetorik: deſshalb sie sich denn bald der einen bald der andern nähert, und auch mehr oder weniger dichterischen Werth haben kann. Aber sie ist, so wie die beschreibende und die scheltende Poesie, immer eine Ab- und Nebenart, die in einer wahren Aesthetik zwischen Dicht- und Redekunst vorgetragen werden sollte. Der eigne Werth der didaktischen Poesie, d. h. eines lehrreichen, mit rhythmischem Wohllaut und Schmuck der Einbildungskraft verzierten, lieblich oder energisch vorgetragenen Kunstwerks, wird dadurch keineswegs verkümmert. Von gereimten Chroniken an, von den Denkversen der älteren Pädagogen, bis zu dem Besten, was man dahin zählen mag, möge alles gelten, nur in seiner Stellung und gebührenden Würde. Dem näher und billig Betrachtenden fällt sogleich auf, daſs die didaktische Poesie um ihrer Popularität willen schätzbar sei: selbst der begabteste Dichter sollte es sich zur Ehre rechnen, auch irgend ein Capitel des Wissenswerthen also behandelt zu haben. Die Engländer haben sehr preiswürdige Arbeiten dieser Art: sie schmeicheln sich in Scherz und Ernst erst ein bei der Menge und bringen sodann in aufklärenden Noten dasjenige zur Sprache, was man wissen muſs, um das Gedicht verstehen zu können" u. s. w.

Des Longus reizende Dichtung Daphnis und Chloe würde Aristoteles unbedenklich für echte Dichtung erkannt haben, so wie er auch kein Bedenken getragen hat, der Komoedie, trotz ihrer Niedrigkeit, den Rang der Dichtung zuzugestehen, über die doch andere der Alten in Zweifel gewesen sind, z. B. Horaz Sat. I, 4, 43. „Wer Genie hat, Begeisterung und erhaben tönende Sprache, dem ertheile die Ehre des Dichternamens. Darum hat man's in Frage gestellt, ob die Komoedie Dichtung sei oder nicht, weil Gluth der Begeisterung und Schwung weder in den Worten noch im Inhalte zu finden sind, ausgenommen daſs sie durch den Vers sich von der Prosa unterscheidet, sonst reine Prosa. Doch tobt denn nicht zornglühend der Vater, daſs der liederliche Sohn, von einer Buhlerin bethört, die Braut mit reicher Mitgift ausschlägt, und betrunken, o der Schande, bei hellem Tage mit Fackeln durch die Straſsen zieht? Würde Pom-

Digitized by Google

ponius, wenn sein Vater noch lebte, etwas Gelinderes zu hören bekommen? Folglich ist es nicht genug, in reiner Sprache Verse zu runden, daſs, wenn man sie auflöst, jeder Vater eben so zanken würde wie der in der Komoedie. Wenn man dem, was ich hier schreibe und was Lucilius einst geschrieben hat, Versmaſs und Rhythmus nimmt und die Wörter umstellt, so wird man nicht so, wie wenn man etwa Folgendes auflöst:

Postquam discordia tetra
Belli ferratos postes portasque refregit,

noch die zerstreuten Glieder des Dichters erkennen." Horaz läſst diese Frage hier unentschieden, und scheint sie überhaupt mehr aus Bescheidenheit als aus Ueberzeugung erörtert zu haben. Denn an einer anderen Stelle erkennt er an, daſs die Komoedie in gewisser Beziehung mehr Schwierigkeiten habe als die Tragoedie. Plutarch dagegen a. a. O. bemerkt, „daſs Versmaſs und Wortfiguren und Pracht der Sprache und Trefflichkeit der Bilder und Wohllaut und Rhythmus keineswegs so viel Reiz und Zauber haben, wie wohlangelegte Fabeln. Denn gleichwie bei Gemälden die Färbung mehr reizt als die Zeichnung, weil sie Natur und Leben auf täuschende Weise wiedergiebt, also entzückt auch an Gedichten die Mischung des Mährchenhaften mit dem Glaubwürdigen und wird weit mehr geliebt als Versbau und schöne Sprache ohne Fabel und Ausprägung von Gestalten."

Wenn es aber bloſs der Reiz wäre, den echte Dichtungen vor den Lehrgedichten voraus haben, so würden sie an wahrem Werthe diesen nachstehen, und die Vorwürfe verdienen, die ihnen von diesem Schriftsteller gemacht werden. Zwar ist allerdings auch das Vergnügen am Schönen an sich viel werth und nicht ohne heilsame Wirkung auf die moralische Beschaffenheit der Menschen, welches zu erörtern an einer anderen Stelle Gelegenheit sein wird: wichtiger aber ist, daſs immer in dem Idealen, welches der Dichter darstellt, auch Totalität enthalten ist. Worin diese bestehe, und wie sie erreicht werde, lehrt uns Humboldt: „Der Dichter versetze uns, wie er es seinem ersten und einfachsten Berufe nach zu thun verbunden ist, auſserhalb den Schranken der wirklichen Welt, und wir befinden uns unmittelbar in der Region, in welcher jeder Punkt das Centrum des Ganzen, und mithin dieses schrankenlos und unendlich ist. Absolute Totalität muſs eben so sehr der unterscheidende Charakter alles Idealischen sein, als das gerade Gegentheil davon der unterscheidende Charakter der Wirklichkeit ist. Sobald also der Dichter nur dahin gelangt, in uns jede auf die Kenntniſs der

Wirklichkeit gerichtete Stimmung zu unterdrücken und alle sonst damit beschäftigten Kräfte unsres Geistes allein der Einbildungskraft zu unterordnen, so hat er seinen Zweck erreicht. Denn nun ist diese letztere allein herrschend, nun knüpft sie auf einmal alles zusammen, worin sie eine für sich bestehende Kraft, ein eignes Lebensprincip entdeckt; und da alles Positive mit einander verwandt und eigentlich Eins ist, alle Absonderung von Individuen aber nur durch Beschränkung entsteht, so erfolgt hieraus nothwendig von selbst ein Streben nach einer in sich selbst geschlossenen Vollständigkeit. Das Gemüth also, auf das der Künstler so eingewirkt hat, ist immer geneigt, von welchem Objecte es auch ausgehen möchte, doch den ganzen damit verwandten Kreis zu vollenden, und immer im eigentlichsten Verstande eine Welt von Erscheinungen auf einmal zusammen zu fassen. Mehr aber, als das Gemüth zu stimmen, ist nicht die Absicht des Dichters, die sich überhaupt nie über das Subject hinaus erstreckt und die Gegenstände nie anders schildert, als um in ihnen den Menschen darzustellen; und so viel muſs er jedesmal leisten, er mag den einfachsten Stoff, einen Sonnenaufgang, einen schönen Sommerabend oder jede andere einzelne Naturscene besingen, oder eine Ilias, eine Messiade dichten."

„Alle verschiedenen Zustände des menschlichen Wesens, auch alle Kräfte der Natur sind so nahe mit einander verwandt, halten und tragen sich so gegenseitig unter einander, daſs es kaum möglich ist, eine derselben lebendig darzustellen, ohne auch zugleich den ganzen Kreis mit in seinen Plan aufzunehmen. Für den beschreibenden (darunter meint H. den die Auſsenwelt darstellenden) Dichter insbesondere ist das Leben so reich an Verhältnissen, und es wird ihm so leicht, dieselben wiederum auf eine für den Menschen bedeutende Weise darzustellen, daſs er nur einen selbst zufällig aufgenommenen Stoff näher zu entwickeln, nur die angelegten Figuren mehr zu individualisiren braucht, um immerfort auf Lagen zu stoſsen, die er dem Gemüthe wichtig machen kann, und um bald nach und nach die ganze Masse von Gegenständen zu erschöpfen, welche sich seinem Blicke von einem Standpunkte aus darbieten. In dieser Kunst, das ganze Leben der Phantasie vorzuführen oder den ganzen Menschen in seinem Innersten zu erschüttern, und also immer auf einmal alles zu umfassen, was ihn zu rühren vermag, hat niemand die Alten übertroffen. Jede Hymne des Pindar, jeder gröſsere Chor der Tragiker, jede Ode des Horaz durchläuft, nur in unendlich abwechselnder Mannichfaltigkeit, denselben Kreis. Immer ist es die Erhabenheit der Götter, die Macht des

Schickſals, die Abhängigkeit des Menschen, aber auch die Gröſse der Gesinnung und die Höhe des Muths, durch welche er sich gegen das Schicksal zu behaupten oder gar über dasselbe zu erheben vermag, welche der Dichter schildert. Und wie anders, wie lebendiger, reicher, sinnlich-klarer noch ist eben dies im Homer gezeichnet! Nicht bloſs in seinem ganzen Gedichte, in jedem einzelnen Gesange, fast in jeder einzelnen Stelle liegt das ganze Leben offen und klar vor uns da, daſs die Seele auf einmal leicht und sicher, was wir sind und vermögen, was wir leiden und genieſsen, wo wir recht thun und wo wir fehlen, entscheidet. Daher die beruhigende Wirkung, die jedes rein gestimmte Gemüth bei der Lesung der Alten erfährt, daſs sie auch den leidenschaftlichsten Zustand heftiger Aufwallung oder erliegender Verzweiflung allemal zur Ruhe herab und zum Muthe hinauf stimmen. Denn diese Kraft einhauchende Ruhe fehlt niemals, sobald nur der Mensch sein Verhältniſs zu der Welt and dem Schicksale **ganz** übersieht. Bloſs wenn er gerade da stehen bleibt, wo die äuſsere Macht seine innere Kraft oder seine innere Heftigkeit das äuſsere Gleichgewicht zu überwältigen droht, entsteht verzweifelnder Miſsmuth; und so günstig ist die ihm in der Reihe der Dinge angewiesene Stelle, daſs Harmonie und Ruhe immer sogleich zurückkehren, als er nur den Kreis der Erscheinungen vollendet, welche ihm die Phantasie in diesen Augenblicken einer ernsten Rührung, in welcher er mit dem Geschicke Rechnung hält, vorführt."

„Alles was der Dichter hierbei zu than hat, ist nur, seinen Leser in einen Mittelpunkt zu stellen, von welchem nach allen Seiten hin Strahlen ins Unendliche ausgehen, und von dem er daher alle die groſsen und einfachen Naturformen überschauen kann, die sogleich dastehen, als man die wirklichen Gegenstände ihrer **zufälligen** Eigenthümlichkeiten entkleidet."

Soweit Humboldt. Aber nicht bloſs für das Gemüth durch ihre Wirkungen, sondern auch für den Verstand durch ihre Verhältnisse sind ächte Kunstwerke unendlich wie die Werke der Natur, mit denen sie die innere Harmonie, die Vollkommenheit jedes Theiles für sich und die Zusammenstimmung aller zum Ganzen, und die Selbstständigkeit dieses und Freiheit von äuſseren Bezügen gemein haben. Eben weil sie für keinen einzelnen Zweck oder Nutzen bestimmt und frei von bestimmten Bezügen sind, ist jedes eine kleine Welt für sich und ein Bild des Unendlichen. Man kann darum auch nie zu viel in ein Kunstwerk hineinlegen noch es je auserklären: und so viel auch bereits über Laokoon von Winkelmann, Lessing, Goethe und anderen gedacht

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

und geschrieben worden ist, ist der Gegenstand doch nicht erschöpft und kann nicht erschöpft werden. „Das ächte Kunstwerk wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden." Goethe B. XXXVIII. p. 35.

2) Abweisung der historischen Richtung.

IX, 1—9. Aus dem Gesagten ist auch einleuchtend, daſs Erzählung des Geschehenen nicht den Dichter macht, sondern des Denkbaren und Möglichen nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit. Denn der Geschichtschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht durch die gebundene und ungebundene Rede. Denn man könnte auch die Werke Herodots in Verse bringen, und sie blieben trotzdem Geschichte mit oder ohne Verse. Sondern darin liegt der Unterschied, daſs der eine das Geschehene darstellt und der andere das Denkbare. Darum ist die Dichtkunst auch philosophischer und wichtiger als die Geschichtschreibung. Denn die Dichtkunst stellt mehr das Allgemeine dar, die Geschichte aber das Besondere. Das Allgemeine ist, daſs dem so oder so Beschaffenen so oder so beschaffene Reden oder Handlungen nach der Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit zukommen, und dieſs hat die Dichtkunst im Auge, indem sie individualisirt. Das Besondere aber ist, was etwa Alkibiades that oder litt. Bei der Komoedie nun hat sich dieſs bereits herausgestellt. Denn die Dichter legen die Fabel erst nach der Wahrscheinlichkeit an, und legen dann hinterher beliebige Namen unter, und nehmen nicht wie die Jambendichter bestimmte Personen zum Gegenstand. Bei der Tragoedie dagegen hält man sich an historische Namen aus dem Grunde, weil das Mögliche Glauben findet. Nun trauen wir aber dem noch nicht Geschehenen keine Möglichkeit zu: vom bereits Geschehenen aber ist einleuchtend, daſs es möglich sei: denn wäre es nicht möglich, so wäre es auch nicht geschehen. Indessen sind doch auch in den Tragoedien theils nur eine oder zwei historische Personen, und die anderen erdichtet, theils auch gar keine, z. B. in Aga-

thon's Ἄνθος oder Blume. Denn hier sind gleicherweise die Personen wie die Handlungen erdichtet, und das Gedicht ergötzt doch nicht minder. Man braucht sich folglich nicht schlechterdings zu bestreben, daſs man an den überlieferten Fabeln, mit denen die Tragoedien sich beschäftigen, festhalte. Denn ein solches Bestreben ist lächerlich, sintemal auch das Historische nur wenigen bekannt ist, und trotzdem allgemein ergötzt.

Hieraus ist nun klar, daſs der Dichter mehr in den Fabeln als in den Versen sich als Dichter, d. h. Schöpfer, bewähren muſs, je mehr er Dichter vermöge der Nachahmung ist, und Gegenstand der Nachahmung die Handlungen sind. Und wenn er auch allenfalls historische Stoffe behandelt, so bleibt er trotzdem auch hier Dichter oder Schöpfer. Denn beim Historischen hindert nichts, einiges so zu gestalten, wie es wahrscheinlicher- oder möglicherweise geschah; und insofern beweist er sich auch hier als Dichter.

Der Dichter steht mit dem Philosophen auf einerlei Stufe, indem sie beide im Besonderen das Allgemeine suchen, von den Anschauungen zu den Gründen aufsteigen, und Nothwendigkeit und Zusammenhang im scheinbar Zufälligen erkennen. Hierin liegt die höhere Bedeutung der Dichtkunst, hierin ihre Kraft zu lehren, zu trösten, zu ergötzen und überhaupt über die Wirren des gewöhnlichen Treibens hinwegzuheben. Aber der Dichter, wenn er das allgemein Menschliche, in welchem jedes Herz sich wiederkennt, in der Brust empfunden hat, muſs sodann wieder zum Concreten herabsteigen, wenn er jenes in Gestalten, die sich lebend und handelnd vor unseren Augen bewegen, ausprägen will. Diesem Individuellen kann er diese und jene Namen ertheilen; er kann es, wenn es sich trifft und paſst, mit historischen Personen und Verhältnissen identificiren, aber nie muſs er das Historische zum Zweck seiner Darstellung machen, nie zum Portraitmahler herabsinken, kurz nie das Allgemeine im Besonderen auf- und untergehen lassen. Wesen, die nur einmal in der Welt gewesen sind und nur unter ganz besonderen Umständen so werden konnten, ferner Verhältnisse, Sitten und Denkungsarten, die uns fremd und unverständlich sind, weil sie uns nie berührt haben, können uns zwar allerdings interessiren und unseren Verstand beschäftigen, aber unser Herz lassen sie kalt und üben keinen Einfluſs auf unser Inneres.

Digitized by Google

Von sinnlichen Anschauungen geht die philosophische Erkenntniſs aus, findet sodann in vielen Besonderheiten ihr Gemeinsames, und faſst endlich alle Besonderheiten unter dem Allgemeinen zusammen: dann steigt sie wieder zum Besonderen herab, deutet es, indem sie es im Lichte des Allgemeinen betrachtet, und wird nun nicht weiter von ihm geirrt. Die Poesie hat historisch denselben Gang der Entwickelung genommen, indem sie, wie Aristoteles uns belehrt, von Lob- und Schmähliedern auf bestimmte Personen ausgieng und nur allmählich zu den freieren Schöpfungen der ernsten und komischen Muse sich emporhub. Die alte Komoedie hatte sich noch nicht vom Pasquillartigen persönlicher Satire losgerissen, und muſste erst durch ein Staatsgesetz dazu genöthigt werden. Auch die Tragoedie ist durch äuſseren Zwang vorwärts getrieben worden, indem die Athener eine Strafe darauf setzten, wenn noch einmal einer, wie Phrynichus in seiner Schilderung der Eroberung Milets that, den Bürgern durch Darstellung besonderer und eigner Erlebnisse wehe zu thun, anstatt sie zu trösten und zu erheben, sich erlauben würde. So sind also nicht bloſs die römischen, sondern auch die griechischen Dichter durch die Furcht vor der Fuchtel, wie Horaz sagt, angetrieben worden, geschmackvoll und ergötzlich zu schreiben (Br. II, 1, 145—155.):

vertere modum, formidine fustis
Ad bene dicendum delectandumque redacti.

Bei unseren Dichtern hat man dergleichen Gewaltmittel bisher noch nicht viel nöthig gehabt, zum Theil darum, weil sie zu scheu und flach gewesen sind, um dasjenige zu bieten, was den Menschen ans Leben greift. Aber in unserer Zeit droht diese Richtung die herrschende zu werden, und man sucht überall mehr durch den Stoff als durch Form und Gehalt zu fesseln, theils in unverhohlenen Angriffen auf die öffentlichen Verhältnisse, theils in getreuer Schilderung vergangener Ereignisse, die eine gewisse Analogie oder Beziehung zur Gegenwart haben. Ueber den geringen Werth der letzteren Dichtart stimmen Lessing und Goethe mit Aristoteles überein. Lessing Dramat. n. 19: „Der Dichter braucht eine Fabel nicht darum weil sie geschehen ist, sondern darum weil sie so geschehen ist, daſs er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erdichten könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ungefähr an einem wahren Fall, so ist ihm der wahre Fall willkommen; aber die Geschichtbücher erst lange darum nachschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist! Wenn wir die Möglichkeit, daſs etwas geschehen kann, nur daher abnehmen wollen, weil es geschehen ist, was hindert uns, eine

gänzlich erdichtete Fabel für eine wirklich geschehene Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? *) Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Ueberlieferungen bestätigt wird oder von solchen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, daſs es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken groſser Männer zu erhalten: dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater. Auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen thun werde. Die Absicht der Tragoedie ist weit philosophischer als die Absicht der Geschichten, und es heiſst sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloſsen Panegyricus berühmter Männer macht oder sie gar den Nationalstolz zu nähren miſsbraucht."

Goethe bei Eckermann I, 326 folg.: „Kein Dichter hat je die historischen Charaktere gekannt, die er darstellte; hätte er sie aber gekannt, so hätte er sie schwerlich so gebrauchen können. Der Dichter muſs wissen, welche Wirkungen er hervorbringen will, und darnach die Natur der Charaktere einrichten. Hätte ich den Egmont so machen wollen, wie ihn die Geschichte meldet, als Vater von einem Dutzend Kindern, so würde sein leichtsinniges Handeln sehr absurd erschienen sein. Ich muſste also einen andern Egmont haben, wie er besser mit seinen Handlungen und meinen dichterischen Absichten in Harmonie stände, und dieſs ist, wie Clärchen sagt, mein Egmont. Und wozu wären denn die Poeten, wenn sie bloſs die Geschichte eines Historikers wiederholen wollten! Der Dichter muſs weiter gehen, und uns wo möglich etwas Höheres und Besseres geben. Die Charaktere des Sophokles tragen alle etwas von der hohen Seele des groſsen Dichters, so wie die Charaktere des Shakspeare von der seinigen. Und so ist es recht und so soll man es machen. Ja, Shakspeare geht noch weiter und macht seine Römer zu Engländern, und zwar wieder mit Recht: denn sonst hätte ihn

*) Das gemeine Volk wird Wahrheit und Wirklichkeit nie zu unterscheiden vermögen. Recht lustig ist in dieser Beziehung zu lesen was bei Shaxpear im zweiten Theil des Wintermährchens beim Ausbieten der Balladen vorkommt. Daſs auch die gebildeten Griechen für wahr gehalten haben was ihnen ihre Tragiker zeigten, beweist nicht sowohl, daſs diese der Ueberlieferung treu zu bleiben bemüht, als daſs sie vollkommene Dichter waren.

seine Nation nicht verstanden. Darin waren nun wieder die Griechen so groſs, daſs sie weniger auf die Treue eines historischen Factums giengen, als darauf, wie es der Dichter behandelte. (Dieſs wird sodann am Beispiel der Fabel des Philoktet gezeigt, die von den drei groſsen Tragikern behandelt worden ist und von jedem verschieden, und sodann also fortgefahren:) So sollten es die jetzigen Dichter auch machen, und nicht immer fragen, ob ein Süjet schon behandelt worden oder nicht, wo sie denn immer in Süden und Norden nach unerhörten Begebenheiten suchen, die oft barbarisch genug sind, und die dann auch bloſs als Begebenheiten wirken. Aber freilich, ein einfaches Süjet durch eine meisterhafte Behandlung zu etwas machen, erfordert Geist und groſses Talent, und daran fehlt es."

Schiller äuſsert sich darüber unter anderem in der Abh. über die trag. Kunst: und im Briefwechsel n. 627. sagt er: „Es ist gar keine Frage, daſs, wenn die Geschichte das simple Factum, den nackten Gegenstand *), hergibt, und der Dichter Stoff und Behandlung, so ist man besser und bequemer dran, als wenn man sich des Ausführlicheren und Umständlicheren der Geschichte bedienen soll: denn da wird man immer genöthigt das Besondere des Zustandes mit aufzunehmen, man entfernt sich vom rein Menschlichen, und die Poesie kommt ins Gedränge."

Zu dieser Bemerkung wollen wir Folgendes beifügen: Dreierlei Dinge gehören zu jedem Gedichte: Stoff, Gehalt und Form. Von diesen kann höchstens nur das erstere, der Stoff, überliefert werden, die beiden anderen bringt der Dichter hinzu, und durch ihre Geltendmachung muſs der überkommene Stoff nothwendig umgestaltet werden. Solche Veränderung nimmt jeder mit Selbstthätigkeit Auffassende unwillkührlich mit dem Stoffe vor, indem er denselben seinen Begriffen anpaſst und seinem Gemüthe zueignet: und diese Gabe des Umdichtens darf somit schon im gewöhnlichen Lernen und Auffassen, sofern das Wissen nicht todt und unfruchtbar bleiben soll, niemand entbehren. Der Dichter nun soll allen denkenden und fühlenden Menschen gleichsam vordenken und vorfühlen. Dazu ist es denn freilich nöthig, daſs er einen tüchtigen Gehalt mit sich bringe, welcher allein seinen Werken Werth für alle Zeiten verleiht, ein bedeutendes Vermögen von Hause aus, eine groſse Persönlichkeit, die sich in seinen Schöpfungen ausprägt und ihnen dasjenige ertheilt, was man ihren Charakter nennt. Wir lassen

*) Dieſs ist ganz und gar das nämliche mit dem was Aristoteles im Folgenden das Allgemeine der Fabeln nennt im Gegensatz des Besonderen und Zufälligen.

hier abermals Goethe'n sprechen, dessen Urtheil sich bei Eckermann I, 142. findet. „Ueberhaupt der persönliche Charakter des Schriftstellers bringt seine Bedeutung beim Publikum hervor, nicht die Künste seines Talents. Napoleon sagte von Corneille: *S'il vivait, je le ferais Prince.* Und er las ihn nicht: den Racine las er, aber von diesem sagte er es nicht. Deſshalb steht auch der Lafontaine bei den Franzosen in so hoher Achtung, nicht seines poetischen Verdienstes wegen, sondern wegen der Groſsheit seines Charakters, der aus seinen Schriften hervorgeht." Diese persönliche Groſsheit hat Schiller besessen, und dieselbe seinen historischen Tragoedien eingedrückt. Wie er dabei den Dichter vom Historiker wohl unterschied, beweist unter anderem folgende Aeuſserung im Briefwechsel mit Goethe n. 284: „Ich finde, je mehr ich über mein Geschäft und die Behandlungsart der Tragoedie bei den Griechen nachdenke, daſs der ganze *cardo rei* in der Kunst liegt, eine poetische Fabel zu erfinden. Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herum, und über dem Bestreben, der Wirklichkeit recht nahe zu kommen, beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und darüber läuft er Gefahr, die tieferliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetische liegt. Er möchte gern einen wirklichen Fall vollkommen nachahmen, und bedenkt nicht, daſs eine poetische Darstellung mit der Wirklichkeit eben darum, weil sie absolut wahr ist, niemals coincidiren kann."

Die historische Tragoedie, der es um Portraitirung wirklicher Personen und Begebenheiten zu thun ist, lehnt sich an Shaxpear an. Die historischen Schauspiele dieses Dichters sind sehr verschieden an Werth, und einige so schlecht, daſs man wohl annehmen darf, daſs nicht alle von ihm herrühren. Der erste Theil von Heinrich VI. z. B. ist ein ziemlich unpoetisches Product, und der zweite nicht viel besser. Allen den Dramen, welche die englische Geschichte behandeln, fehlt mehr oder minder die Einheit und Vollständigkeit: man könnte sie in der Mitte oder beim dritten oder vierten Akt zerschneiden, und die weggeschnittenen Akte zu den darauf folgenden Stücken schlagen, ohne ihren Gehalt zu zerstören. Man muſs sie also wie Lehrgedichte betrachten, die durch ihren Stoff die Wiſsbegierde interessirten, und dabei durch einzelne schöne Schilderungen ergötzten; zugleich aber liefern diese Schauspiele den thatsächlichen Beweis, daſs einen unpoetischen Stoff selbst ein so groſser Dichter wie Shaxpear nicht zu wältigen vermag. Uebrigens weicht gerade dasjenige, was an ihnen poetisch ist, fast immer am weitesten von der Geschichte ab und ist Zuthat oder Erfin-

dung, und diejenigen Stücke sind die besten darunter, welche mit solchen Zuthaten am meisten ausgestattet sind, wie z. B. Heinrich IV. Interesse gewinnt durch die Person des fünften Heinrichs in der Umgebung Falstaffs und seiner Gesellen, gleichsam eines Dionysos mit seinem Silenus und seinen Satyrn. Ferner war es auch nur bei dem damaligen Marionetten-Zustand der Bühne möglich, die Geschichte in solcher Weise dramatisch zu behandeln, einem Zustande, welcher dem Dichter z. B. erlaubte, zwei feindliche schlagfertige Heere und die Zelte zweier im Felde sich gegenüberliegender Heerführer neben einander auf dem engen Raum der Bühne zu zeigen. Endlich leiden diese Schauspiele auch noch an einem anderen Uebelstande, nämlich der Zeichnung monströser Charaktere, mit denen wir keine Verwandtschaft in uns verspüren, wie Richard III. ist. „Wenn es wahr ist," sagt Lessing, „daſs derjenige komische Dichter, welcher seinen Personen so eigene Physiognomien geben wollte, daſs ihnen nur ein einziges Individuum in der Welt ähnlich wäre, die Komoedie, wie Diderot sagt, wiederum in ihre Kindheit zurücksetzen und in Satyre verkehren würde; so ist es auch eben so wahr, daſs derjenige tragische Dichter, welcher nur den und den Menschen, nur den Cäsar, nur den Cato, nach allen ihren Eigenthümlichkeiten, die wir von ihnen wissen, vorstellen wollte, ohne zugleich zu zeigen, wie alle diese Eigenthümlichkeiten mit dem Charakter des Cäsar und Cato zusammengehangen, und i h n e n m i t m e h r e r e n g e m e i n seien, daſs, sage ich, dieser die Tragoedie entkräften und zur Geschichte erniedrigen würde." Mit der psychologischen Zurückführung der Charaktere auf ihren Ursprung ist allerdings etwas gethan, weil dadurch das Individuelle aufhört ein Einzelnes und Besonderes zu sein, und man Gesetz und Regel erkennt, vermöge deren es mit dem Allgemeinen zusammenhängt. Allein bei moralischen Miſsgeburten ist diese Zurückführung kaum möglich. Darum dürfen überhaupt keine Miſsgeburten gezeichnet werden. Diesen Richard konnte daher Lessing mit dem besten Willen (Dramat. n. 19.) nicht rechtfertigen.

Man meint dem Euripides einen groſsen Vorwurf zu machen, wenn man sagt, daſs er mit den Mythen freier als seine Vorgänger umgegangen sei, und sieht nicht ein, daſs man ihm damit eigentlich das gröſste Lob ertheilt. Ich möchte sogar behaupten, daſs die Namen bei ihm ziemlich gleichgültig sind, und daſs er sie bloſs aus den von Aristoteles richtig gewürdigten äuſseren Rücksichten beibehalten hat. Aber freilich kann nur ein Meister es wagen, also zu verfahren: ein Anfänger thut besser, wenn er Horazens Rath befolgt: „Es ist schwer das

Allgemeine individuell zu gestalten, und du thust darum besser, deinem Drama einen Stoff aus dėr Ilias zu Grunde zu legen, als mit Ungekanntem und noch nicht Behandeltem zuerst hervorzutreten" (Br. Pis. 128.). So hat es Euripides als Jüngling gemacht, wie sein Rhesus beurkundet.

Die Komoedie hat erst Menander, der Nachahmer des Euripides, völlig vom Persönlichen losgerissen. Diese neuere Komoedie meint Aristoteles in der obigen Stelle, und was er von der Namengebung sagt, erklärt sich aus der von Lessing beigezogenen Stelle des Donatus: „Die Namen brauchen bloſs in der Komoedie einen Sinn und eine Bedeutung nach der Etymologie zu haben. Denn es wäre ungereimt, wenn der Komiker, während er die Fabel geradezu erfindet, den Personen unpassende Namen oder zum Namen nicht passende Charaktere ertheilte. Darum heiſst ein getreuer Sclave *Παρμένων*, ein ungetreuer *Σύρος* oder *Γέτας*, ein Soldat *Θράσων* oder *Πολέμων*, ein Jüngling *Πάμφιλος*, eine Matrone *Μυῤῥίνη*, ein Knabe vom Geruch *Στύραξ* oder vom Wett- und Geberdenspiel *Circus* u. s. w." Mit diesen sinnvollen Namen erreichte die Komoedie ohngefähr gerade so viel wie die Tragoedie mit den historischen, nämlich daſs wer sie hörte einigermaſsen über den Charakter orientirt war. Indeſs meinte der Komiker Antiphanes, daſs die Tragoedie durch den Gebrauch historischer Namen einen Vortheil habe (Athen. p. 223. A.): „Glücklich ist die Tragoedie durchaus, insofern die Geschichte den Zuschauern immer schon bekannt ist ehe noch ein Wort gesprochen ist, so daſs der Dichter bloſs daran zu erinnern braucht. Denn wenn man den Oedipus nennt, so wissen sie schon alles Uebrige — seinen Vater Laios, seine Mutter Iokaste, seine Töchter, Söhne, wer sie sind, was ihm begegnen wird, was er gethan hat. Nennt man den Alkmaeon, so können selbst die Schulkinder gleich sagen, daſs er seine Mutter im Wahnsinn getödtet hat. Gleich wird Adrastos voll Entrüstung erscheinen nnd dann wieder abtreten." Die späteren Tragiker haben einige wenige abgedroschene Stoffe immer wieder neu aufgewärmt, ohne ihren Stücken einen tieferen Gehalt mitzutheilen; gegen diesen Schlendrian ist die obige Ermahnung des Aristoteles gerichtet, lieber neue Fabeln zu erdichten und die Ueberlieferung fahren zu lassen.

3) Weitere Unterscheidung des Allgemeinen und des Besonderen.

XVII, 3—5. Sowohl diese Geschichten als auch die erdichteten muſs man selbstdichtend erst allgemein dar-

legen, und dann erst ausspinnen und erweitern. Unter der Auffassung des Allgemeinen meine ich z. B. bei der Iphigenie Folgendes: Eine Jungfrau, die man opfern wollte, ist plötzlich den Opferern verschwunden und in ein anderes Land versetzt worden, in welchem es Brauch war, die Fremden der Landesgöttin zu opfern: und sie verwaltete dieses Priesterthum. Einige Zeit nachher traf sich's, daſs der Bruder der Priesterin dahin kam (daſs ein Orakel Veranlassung war und aus welcher Ursache dieſs gegeben wurde, liegt auſser dem Allgemeinen, so wie auch die Absicht des Kommens auſserhalb der Fabel): und da er bei seiner Ankunft ergriffen wurde und geopfert werden sollte, erkannten sie sich (entweder in der Weise wie Euripides oder in der wie Polyeidos dichtete, der ihn der Wahrscheinlichkeit zufolge sagen läſst: „also nicht bloſs meine Schwester, sondern auch ich war zum Schlachtopfer bestimmt"), und daraus erfolgte die Rettung.

Erst nach dieser Entwerfung des Allgemeinen muſs der Dichter die Namen unterlegen (d. h. individualisiren) und die Zwischenakte dichten, und dabei wohl Acht haben, daſs diese Akte Theile des Ganzen seien, wie beim Orestes der Wahnsinn, der die Veranlassung seiner Gefangennehmung ward, und die Reinigung des Bildes, welche das Mittel der Rettung wurde.

In den Schauspielen nun müssen diese Einschaltungen kurz sein, die epische Dichtung aber gewinnt durch sie ihre Ausdehnung. Denn die Geschichte der Odyssee ist an sich nicht lang: Ein Held ist viele Jahre von seinem Hause entfernt, und Poseidon lauert auf sein Verderben, und er ist verlassen. Inzwischen wird daheim sein Gut von Freiern seiner Gattin verzehrt und das Leben seines Sohnes bedroht. Endlich langt er an, von Stürmen gehudelt, giebt sich einigen zu erkennen, greift die Freier an, findet Rettung und verderbt seine Feinde. Dieſs ist das Wesentliche: das andere sind Einschaltungen.

Um diese Bemerkungen des Aristoteles richtig zu würdigen und um zu erkennen, worauf das Verfahren beruht, welches er

Digitized by Google

dem Dichter vorschreibt, ist es nöthig, den Begriff des Allgemeinen noch einmal schärfer ins Auge zu fassen. Das Allgemeine wird von vielen der Neueren das Ideale genannt, welcher Name irre führt, so daſs man bald die Ausprägung des moralisch und physisch Fehlerlosen und Vollkommenen und bald die Versinnlichung gewisser philosophischer, religiöser und moralischer Ideen für die Aufgabe der Kunst und Poesie betrachtet. Wäre die erstere Ansicht die richtige, so wäre keine Kunst etwas werth, welche die Menschen so wie sie wirklich sind schildert, und nicht nach den Forderungen einer auf Herkommen beruhenden Moral gestaltet. Wäre die zweite Ansicht richtig, so müſste das Dichten und Bilden im Allegorisiren bestehen. Beide Ansichten aber laufen darauf hinaus, das Nützliche über das Schöne zu erheben, und der didaktischen Poesie den Rang vor der echtca einzuräumen. Alle echte Kunst ist Symbolik: das Symbol aber ist gleichweit von der Allegorie wie von dem Bedeutungslosen oder Gemeinen entfernt. „Denn wahre Symbolik," sagt Goethe, „ist das, wo das Besondere das Allgemeine repräsentirt nicht als Traum und Schatten (oder Bild), sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen." B. XLIX. p. 79. Das Besondere, welches dieser Bedeutung entbehrt, wird das Gemeine genannt, welches derselbe mit folgenden Worten definirt: „Das Zufällig-Wirkliche, an dem wir weder ein Gesetz der Natur noch der Freiheit entdecken, nennen wir das Gemeine." B. XLIX, 45. Dasjenige Besondere dagegen, an welchem dergleichen Gesetze entdeckt werden, ist das Bedeutende, welches eben dadurch als Allgemeines wirkt, wie derselbe Dichter im Vorspiel Was wir bringen bemerkt:

„Weil aber das Besondre, wenn es nur zugleich
Bedeutend ist, auch als ein Allgemeines wirkt u. s. w."

Unsere Leser mögen sich hier an die gleich zu Anfang mitgetheilte Erörterung Humboldts über das Wesen und die Aufgabe der Kunst erinnern, mit dessen Worten wir nun hier fortfahren wollen:

„Dadurch daſs der Dichter seinen Gegenstand, selbst wenn er ihn unmittelbar aus der Natur entlehnt, doch immer von neuem durch seine Einbildungskraft erzeugt, wird die Gestalt bestimmt, die er demselben über seine wirkliche Beschaffenheit oder auch auſser derselben giebt. Denn er tilgt nun jeden Zug in ihm aus, der in Zufälligkeiten seinen Grund hat, macht jeden von den andern und das Ganze nur von sich selbst abhängig, und die Einheit, die dadurch in ihm herrschend wird, ist dennoch keine

Einheit des Begriffs, sondern durchaus nur eine Einheit der Form. Denn nur unter der doppelten Bedingung völliger Selbstbestimmung und völliger Formalität ist die Einbildungskraft im Stande, ihn sich selbst zu bilden. Gelingt ihm diese Arbeit, so stellt er zuletzt lauter *reine Charakterformen* auf, bloſse Gestalten, welche lautre, *nicht durch einzelne wechselnde Umstände entstellte*, Natur an sich tragen; so ist jede mit dem Gepräge ihrer Eigenthümlichkeit gestempelt, und diese Eigenthümlichkeit liegt bloſs in der Form, kann nie anders als durch Anschauen gefaſst, nie aber in einem Begriff ausgedrückt werden."

„Nun erst wird die Natur durch die Kunst verschönt und veredelt, nun erst erhält der Begriff des Idealischen seine höhere Bedeutung dessen was keine Wirklichkeit erreichen und kein Ausdruck erschöpfen kann. Aber hier muſs man sich sorgfältig in Acht nehmen, weder die Art wie der Künstler hierbei verfährt zu verkennen, noch etwa gar in den Irrthum zu verfallen, *als dürfe er nur groſse, nur fehlerfreie Charaktere schildern*. Welches auch die Eigenthümlichkeit sei die sie an sich tragen, wenn sie nur ganz und allein in ihnen erscheint, wenn sie nur als ein reines Object der Einbildungskraft behandelt ist — dieſs ist die einzige Forderung, der ihm Genüge zu leisten obliegt. Um aber diese zu erfüllen, hat er nicht eben Züge wegzulassen oder hinzuzufügen: wenigstens wird nur selten gerade darauf das Wesentliche seiner Wirkung beruhen. Selbst bei der sklavischsten Anhänglichkeit an die Natur kann er diese noch in ihrem ganzen Umfang erreichen. Denn sie hängt nicht von einzelnen Zügen, einzelnen Umänderungen, nur von der Farbe, von dem Glanze ab, den er seinem Werke überhaupt leiht, nur davon daſs er ihm *eine Einheit und Formalität* giebt, die unmittelbar zu unserer Phantasie spricht, ihn uns unmittelbar *als ein reines Werk der Einbildungskraft und als vollkommen real*, durchaus übereinstimmend mit *den Gesetzen der Natur und unsres Gemüths*, also idealisch zeigt."

Das dichterische Unvermögen nun zeigt sich darin, daſs man entweder beim Allgemeinen stehen bleibt und es nicht zu individualisiren weiſs, oder beim Besonderen, und es nicht zum Bedeutenden zu erheben vermag. „Zweierlei," sagt Schiller im Briefw. n. 360., „gehört zum Poeten und Künstler: daſs er sich über das Wirkliche erhebt, und daſs er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt. Wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst. Aber in einer ungünstigen, formlosen Natur verläſst er mit der Wirklichkeit nur zu leicht auch das Sinnliche und wird ideali-

Digitized by Google

stisch, und, wenn sein Verstand schwach ist, gar phantastisch; oder, will er und muſs er, durch seine Natur genöthigt, in der Sinnlichkeit bleiben, so bleibt er auch gern bei dem Wirklichen stehen und wird, in beschränkter Bedeutung des Worts, realistisch, und, wenn es ihm an Phantasie fehlt, knechtisch und gemein. In beiden Fällen aber ist er nicht ästhetisch."

Daſs der Dichter diesen oder jenen Stoff wählt und denselben so oder so gestaltet, dazu veranlaſst ihn zwar jedenfalls eine bestimmte Tendenz, die sodann auch aus der Dichtung hervorleuchten wird, wenigstens für die denkenden Leser. Aber es ist nicht nöthig, daſs er vor und bei dem Schaffen sich dieser Tendenz bewuſst sei: ja es ist sogar besser, wenn ihn der Stoff ohne die Absicht auf eine darin auszuprägende Lehre interessirt, weil er sonst leicht auf das Allegorisiren verfällt. In diesem Sinne will Goethe, daſs das Allgemeine nicht vor dem Besonderen vorhanden sei, worin er dem Aristoteles, jedoch nur dem Scheine nach, widerspricht, B. XLIX. p. 96: „Es ist ein groſser Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht, oder im Besonderen das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; das letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie: sie spricht das Besondere aus, ohne an's Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faſst, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden, oder erst spät." Das Allgemeine in diesem Sinne ist z. B. bei Goethe's Iphigenia, wie er es selbst ausgesprochen hat, in folgender Lehre enthalten:

„Alle menschlichen Gebrechen
Sühnet reine Menschlichkeit:"

und dieſs macht eben das Eigenthümliche von Goethe's Iphigenia aus. Das der Euripideischen Iphigenia aber ist wiederum ein anderes, in dessen Philosophie und Weltanschauung Begründetes. Aber dieses Allgemeine ist für die besondere Dichtung zu sehr allgemein, und nie in einer einzigen Dichtung beschlossen, sondern kehrt, mehr oder weniger deutlich ausgeprägt, in allen Dichtungen desselben Verfassers, und vielleicht auch anderer, wieder. Im Verhältniſs zu ihm erscheinen die erfundenen Charaktere und Handlungen immer wie Allegorie, aber unbewuſste, die es erst durch die Deutung wird, nicht durch die ursprüngliche Absicht des Dichters ist. Daſs dergleichen Deutungen stattfinden dürfen bei Gedichten, in denen die handelnden Personen zu leibhaftigen Gestalten ausgeprägt sind, und die Situationen an sich interessiren, ist nur ein Beweis von der Unendlichkeit des Gehaltes, den die poetische Form umschlieſst. Es ist möglich,

daſs bisweilen bei der Schöpfung des Gedichtes der Dichter selbst einen geheimen allegorischen Sinn vor Augen hatte, aber dieser ist für den Leser gleichgültig, sofern nur das Gedicht die genannten Eigenschaften wirklich besitzt: z B. in dem von Goethe und Herder nachgebildeten Volks-Liede „Haidenröslein" gewahrt man unter dem Röschen ein Mädchen und unter dem Knaben einen jungen Mann. Mehrere Balladen Goethe's sind von dieser Art, z. B. der Zauberlehrling, der König in Thule, der Fischer. Denn wenn der König in Thule sein Liebstes nur dem Weltmeer anvertrauen will, alles übrige aber seinen Erben gönnt, so liegt der Gedanke nahe, daſs unter dem Liebsten seine Persönlichkeit, unter dem Weltmeere der Weltgeist und unter dem Uebrigen die Elemente gemeint seien. Zu solchen Deutungen berechtigt uns Goethe durch einige Winke, welche er selbst hin und wieder über den Sinn einiger seiner Gedichte hat fallen lassen. Es kommt uns hier eine Stelle im Briefwechsel mit Zelter entgegen. Auf die Nachricht vom Selbstmorde des Sohnes von diesem schreibt er zur Tröstung des Vaters Folgendes über das *taedium vitae:* „Daſs alle Symptome dieser wunderlichen, so natürlichen als unnatürlichen Krankheit auch einmal mein Innerstes durchrast haben, daran läſst W e r t h e r wohl Niemand zweifeln. Ich weiſs recht gut, was es mich für Entschlüsse und Anstrengungen kostete, damals den Wellen des Todes zu entkommen, so wie ich mich aus manchem späteren Schiffbruch auch mühsam rettete und mühselig erholte. U n d s o s i n d a l l e d i e S c h i f f e r- u n d F i s c h e r - G e s c h i c h t e n. Man gewinnt nach dem nächtlichen Sturm das Ufer wieder, der Durchnetzte trocknet sich, und den andern Morgen, wenn die herrliche Sonne auf dem glänzenden Wagen abermals hervortritt, hat das Meer schon wieder Appetit zu Feigen." Es ist aus diesem Bekenntnisse Goethe's ziemlich klar, daſs seiner Ballade „der Fischer" und vielleicht auch der im Singspiele „die Fischerin" der angedeutete Sinn zu Grunde liegt. In einigen anderen Dichtungen Goethe's wird zwar allerdings das Sinnliche vom Idealen überragt: doch sind beide so eng mit einander verschmolzen, daſs man dieses zu jenem nicht zu suchen braucht. Dahin rechne ich die Novelle, über welche Goethe bei Eckermann Folgendes äuſsert (Th. I. p. 302 f.): „Zu zeigen, wie das Unbändige, Unüberwindliche oft besser durch Liebe und Frömmigkeit als durch Gewalt bezwungen werde, war die Aufgabe dieser Novelle, und dieses schöne Ziel, welches sich im Kinde und Löwen darstellt, reizte mich zur Ausführung. Dieſs ist das Ideelle, dieſs die Blume. Und das grüne Blätterwerk der durchaus realen Expo-

sition ist nur dieserwegen da, und nur dieserwegen etwas werth. Denn was soll das Reale an sich? Wir haben Freude daran, wenn es mit Wahrheit dargestellt ist, ja es kann uns auch von gewissen Dingen eine deutlichere Erkenntniſs geben: aber der eigentliche Gewinn für unsere höhere Natur liegt doch allein im Idealen, das aus dem Herzen des Dichters hervorgieng."

Die schönsten Dichtungen sind aber ohnstreitig diejenigen, in welchen das Ideelle im Sinnlichen völlig beschlossen liegt, so daſs beide in einander aufgehen, z. B. der Wilhelm Meister, über welchen Schiller im Briefwechsel n. 226. Folgendes sagt: „Es ist zum Erstaunen, wie sich der epische und philosophische Gehalt in demselben drängt. Was innerhalb der Form liegt, macht ein so schönes Ganzes, und nach auſsen berührt sie das Unendliche, die Kunst und das Leben. In der That kann man von diesem Roman sagen: er ist nirgends beschränkt als durch die rein ästhetische Form, und wo die Form darin aufhört, da hängt er mit dem Unendlichen zusammen. Ich möchte ihn einer schönen Insel vergleichen, die zwischen zwei Meeren liegt."

In Absicht auf den idealen Gehalt stehen Goethe's und Schiller's Dichtungen einander ganz gleich. Vortrefflich ist in dieser Beziehung das Urtheil über Schiller, welches Goethe (B. XLVI, 172.) aus dem Globe mitgetheilt hat. „Dieser groſse Dichter idealisirt mehr als ein anderer seinen Gegenstand. Ganz reflectirendes Genie, lyrischen Träumen hingegeben, erfaſst er irgend eine Idee liebevoll, lange betet er sie an in der Abstraction, und bildet sie langsam nach und nach als symbolische Person aus: dann auf einmal mit entflammter Einbildungskraft bemächtigt er sich der Geschichte, und wirft den Typus hinein, den er ersonnen hat. Eine Epoche, ein Mensch wird wie durch Zauberei der Ausdruck seines geliebten Gedankens; wirkliche pflichtgemäſse Thaten, Charaktere, Gefühle, Leidenschaften und Vorurtheile jener Zeiten, alles wandelt sich nach dem Bilde, das er im Grund seines Herzens trägt, alles bildet sich um, indem es von da zurückstrahlt." In dieser Beziehung nun bilden unsere beiden Dichter einen merkwürdigen Gegensatz gegen die meisten Dichter des Alterthums und des Auslands, welchen jeder fühlt, der ihre Dichtungen neben den Dichtungen dieser liest und beide mit einander vergleicht. Und wenn das Wesen des Romantischen im Vorwalten des Idealen liegt, so sind jene beiden noch mehr romantisch als alle früheren Dichter zu nennen.

Das Volk verfährt bei der Dichtung der Sagen in derselben Weise wie die echten Dichter verfahren, und beweist dadurch die Allgemeinheit und Nothwendigkeit freier Umgestaltung des Wirklichen oder Historischen durch die dichterische Phantasie.

Denn es prägt überall nur allgemein-menschliche Verhältnisse und Schicksale in bedeutenden Situationen und Charakteren aus, wobei ihm die überlieferten Namen, Persönlichkeiten und Facta bloſs als Träger der in den Gemüthern lebenden Vorstellungen dienen müssen. Es läſst darum nicht bloſs alles Zufällige, Oertliche und Zeitfolgliche fallen, sondern bedient sich auch des Wesentlichen höchst willkührlich, bringt es mit diesem und jenem in Verbindung, und bequemt es stets den neuesten Sitten und Gesinnungen an, wodurch das Allgemeine wiederum beschränkt und auf individuelle Gestaltung zurückgeführt wird. Darum haben auch die Sagen der verschiedensten Völker so groſse Aehnlichkeit unter einander, die schwerlich vom historischen Zusammenhang oder gegenseitigem Verkehr herzuleiten sein dürfte: denn es genügt zu wissen, daſs die menschlichen Lagen und Schicksale im Wesentlichen überall gleich sind. Wir wollen auch dieſs durch ein Beispiel verdeutlichen. Das älteste und merkwürdigste Denkmal deutscher Volksdichtung ist das Hildebrandslied, welches den Stoff einer ganzen Odyssee in sich schlieſst. Der deutsche Odysseus hat Haus und Hof und Weib und Kind verlassen, indem er, sei es aus Pflichtgefühl oder aus angeborner Lust zu Abentheuern, seinem vertriebenen Herrn ins Elend gefolgt ist. „Er verlieſs im Lande arm und verlassen sitzen dio Gattin im Gemache, den Sohn unmündig, und das Volk ohne Regenten," indem er ostwärts mit seinem Herrn Theotrich floh. Dreiſsig Sommer und dreiſsig Winter schweifte er in der Fremde umher, und war immer in allen Kämpfen voran: denn er liebte Gefahr und Abentheuer. Sein Ruf erscholl durch die Welt, alle Helden aller Länder kannten ihn, und er fand Gelegenheit sich mit ihnen zu messen: er sah vieler Völker Städte und lernte ihre Sitten kennen: „Kund ist mir," spricht er, „alles Menschenvolk: nenne mir e i n e n deiner Sippschaft, so weiſs ich auch die anderen." Die Veranlassung der Flucht Theotrichs, auf welcher ihn gegen dreiſsig Helden begleiteten, deren vornehmster Hildebrand war, war die Bosheit Otachers (Sibichs), des treulosen Rathgebers seines Oheims Ermanrich, der diesen zur Hinrichtung aller seiner Verwandten anreizte, von Rachsucht getrieben. Theotrich floh zum Hunnenkönig Attila. Nach langer Zeit versuchte er die Rückkehr mit Hülfe Attila's. In der furchtbaren Rabenschlacht trug er zwar den Sieg davon, aber Attila's beide Söhne und alle seine Mannen wurden erschlagen, und Theotrich entbehrte des Vaterlandes von Neuem. Auch an der vernichtenden Völkerschlacht der Hunnen mit den Nibelungen nahmen Theotrich und Hildebrand Theil, welche wegen der Entwendung des Nibelungenhordes und anderer Treulosigkeit

geschlagen wurde, und gerade nur diese beiden kamen heil heraus. Die Seinigen hielten nachher den Hildebrand für todt: denn der Ruf von dieser westwärts über dem Wendelsee (Mittelmeer) geschlagenen Schlacht wurde durch Seefahrer zu ihnen gebracht. Es scheint aber, daſs Hildebrand nach derselben noch eine Zeit lang gezwungen in Abentheuern sich umhertrieb, bis er endlich mit einem Heergefolge an die Grenze seines Landes kam, und dort mit seinem Sohn, welcher mit einem anderen Heere die Marken hütete, in Zweikampf gerieth. Nach so vielen bestandenen Mühen und Kämpfen droht nun dem Helden der Tod von der Hand seines Kindes: denn Hadubrand hält seine Versicherung, daſs er Hildebrand, sein Vater, sei, und die dargebotenen Armringe, für eitel List und Trug: weil ja sein Vater längst todt sei. Durch nichts aber wird der Sohn so vollkommen überzeugt, als durch die kräftigen Hiebe, welche sein Vater anstheilt. Darauf führt er ihn zur Mutter Ute, einer zweiten Penelope an Treue, wiewohl ohne Freier, die ihren Gatten am Ring erkennt, den er ins Trinkglas fallen läſst.

Hier haben wir also eine Odyssee: und diese lehnt sich auch an eine Iliade an, den Kampf der nördlichen Niflungen oder Giukungen mit den südlichen und überseeischen Hunen oder Budlungen in Walsolant oder Wälschland. Im Nibelungenlied ist diese Sage durch manche Vermischungen und historische Einmischungen verändert, wie auch bereits im Hildebrandslied Odoaker an Sibichs Stelle getreten ist. Auch Attila und Theoderich sind solche historische Einschiebsel: die Schlacht selbst ist mit den Zügen der Völkerschlacht bei Chalons ausgestattet, und heiſst die Rabenschlacht von Ravenna, wo der historische Theoderich mit Odoaker gestritten hat. Auf der anderen Seite sind die Burgunder mit den Niflungen und Giukungen identificirt worden. Das Meer und der Wendelsee sind im Nibelungenlied verschwunden: aber die Ueberfahrt über die Donau erinnert noch an die ehemalige Länderscheide. Aber weder historische Erinnerungen noch Allegorie haben diesen Sagen ihre Gestalt gegeben (denn sie erhielten sich trotz solcher Unterschiebsel), sondern die überall gleichen, nur nach der nationellen Eigenthümlichkeit verschieden gefärbten, menschlichen Verhältnisse riefen die analogen Dichtungen hervor. Und wir sehen, daſs das Volk bei diesem Dichten ohngefähr gerade so wie die griechischen Tragoediendichter verfuhr: nämlich wichtige Erlebnisse aus der Gegenwart wurden in die Sagen aus der Vorzeit übergetragen, und diesen durch solche Verjüngung die Erhaltung ihres Reizes gesichert. Die Sage bewährt sich als echte Dichtung auch darin, daſs sie wenig darnach fragt, ob die Erzäh-

UNIVERSITY OF

lung historisch treu und wahr sei. Ihre Wahrhaftigkeit besteht darin, daſs man in den Helden die Bestrebungen der Besten, und in den Begebenheiten die menschlichen Schicksale allgemein abgebildet findet. Wer fragt je darnach, ob der groſsmüthige Löwe und der listige Fuchs der Fabel den wirklichen Löwen und Füchsen entsprechen! Sie sind zu Symbolen menschlicher Eigenschaften gestempelt, und darum glaubt man an diese Eigenschaften bei ihnen, ohngeachtet die Ueberzeugung vom Gegentheile nicht schwer wäre. Lernt man aber endlich den wirklichen Löwen und den wirklichen Fuchs genauer kennen, so wird man doch den poetischen ihnen nicht aufopfern, sondern beide neben einander gelten lassen, wie den Dieterich der Sage neben dem der Historie.

Wenn daher der Dichter eine Sage zum Stoff nimmt, so wird er immer die allgemeine Bedeutung und die Einheit mit überliefert empfangen, während dagegen bei historischen Stoffen er dieſs alles erst hervorbringen muſs. Dabei ist die Sage bildsam, läſst sich in alle Zeiten und Räume verlegen, allen Sitten und Verhältnissen anbequemen, und duldet jede Verähnlichung nach den Erlebnissen der Gegenwart, jede Bereicherung aus den Erfahrungen des Dichters. Die schönsten Dichtungen Shaxpears, ein Othello, Lear, Macbeth, Hamlet, Romeo und Julie u. s. w., wären schwerlich das, was sie sind, geworden, wenn Shaxpear sie nicht schon in ästhetischer Gestaltung überkommen hätte. Und hier liegt die allgemeine Bedeutung überall klar vor Augen.

Durch den Begriff des Bedeutenden und des Allgemeinen wird der Begriff der Einheit jeder Dichtung und Kunstschöpfung bedingt. Von dieser zu sprechen, wird uns Aristoteles an einer anderen Stelle Gelegenheit geben. Doch veranlaſst uns das Obige bereits zu einer Bemerkung. In der neuesten Zeit ist von dem Begriffsverwirrer Schlegel der auſserordentlich scharfsinnige Satz aufgestellt worden, daſs das Epos keine Einheit habe noch fordere, d. h. (sagt Goethe) aufhören soll ein Gedicht zu sein. Das geschah zu Gunsten der Wolfischen Meinung. Mögen es diesem die Götter verziehen haben, daſs er das Beste an den Homerischen Gedichten von Declamatoren und Grammatikern machen lieſs. Aber wenn dem auch so wäre, „wenn die Ilias und Odyssee durch die Hände von tausend Dichtern und Redacteurs gegangen wären, so zeigten sie dennoch die gewaltsame Tendenz der poetischen und kritischen Natur nach Einheit, und es folgte daraus, daſs sie erst nach und nach entstanden sind, keineswegs, daſs ein solches Gedicht auf keine Weise vollständig, vollkommen und Eins werden könne und solle." Goethe im Briefwechsel mit Schiller n. 299. Ueber-

einstimmend urtheilt Schiller das. n. 453.: „Uebrigens muſs einem, wenn man sich in einige Gesänge hineingelesen hat, der Gedanke an eine rhapsodische Aneinanderreihung und einen verschiedenen Ursprung nothwendig barbarisch vorkommen: denn die herrliche Composition und Reciprocität des Ganzen und seiner Theile ist eine seiner wirksamsten Schönheiten." Gleichergestalt hat man an den bloſs historisch zusammenhängenden Schauspielen Shaxpears gelobt was nicht zu loben war, daſs sie nämlich nicht einzeln sondern zusammengenommen Einheit und Vollständigkeit enthalten. Dagegen zeigt Aristoteles, daſs die Fabel der Odyssee höchst einfach und kurz sei, und bei der Ilias findet das Nämliche Statt. Es soll in dieser Beziehung schlechterdings kein Unterschied zwischen Epos, Tragoedie und Ballade stattfinden. Das Hildebrandslied und Goethe's Ballade „Herein, o du Guter, du Alter, herein" behandeln den Stoff von Epopoeen und beginnen soglcich mit der Katastrophe, wie die Odyssee.

4) Worin die Gabe zu dichten besteht.

XVII, 1—2. Man muſs aber bei der Anlegung der Fabel und der Ausarbeitung durch die Sprache sich die Dinge recht lebhaft vor Augen stellen: denn auf diese Weise, indem man sie gleichsam leibhaftig vor sich sieht und sich in die Lagen versetzt, findet man das Schickliche und fühlt am leichtesten was sich nicht schickt *). Soviel als möglich muſs der Dichter sogar mit den Geberden mitarbeiten. Denn bei gleichem Talente rühren diejenigen mehr, welche sich in die Leidenschaft versetzen, und der Bangende erregt am natürlichsten Bangen, der Zürnende Zürnen. Darum fordert die Dichtkunst Geist oder Erregung: denn diese gestaltet sich nach jeglicher Lage, jener fühlt überall das Rechte heraus.

Diese Lehren wären freilich unnütz, wenn, wie die Sprudelgeister so gerne glauben, Phantasie und Gefühl vom Willen unabhängig wären und sich nicht auch gebieten und willkührlich auf einen Gegenstand lenken lieſsen. Denn dann könnte der Dichter bloſs Erlebtes dichten, und auch das nur so lange der

*) Hier wird im Texte ein Beispiel aus einer Tragoedie des Karkinos eingeschoben, welches nicht hieher gehört, sondern zu Cap. XV, 7.

Digitized by Google

Sturm der Leidenschaft und die Erregung durch Lust und Schmerz noch nicht völlig in ihm beschwichtigt wäre, so lange er aus den Wogen emporzutauchen und sich herauszuarbeiten strebte, und müſste somit überall nur seine Haut zu Markte tragen. Oder er müſste warten, bis in der Welt etwas vorgeht, das ihm Begeisterung einflöſst, mit dessen Aufhören dann auch seine Muse wieder verstummte. Zum Dichten gehört allerdings Begeisterung: aber zu welchem anderen Dinge, das nicht handwerksmäſsig betrieben wird, gehört sie denn nicht? und was in der Welt ist jemals ohne Begeisterung gerathen? Die Stimmung läſst sich nicht gebieten; aber sie läſst sich durch zweckmäſsige geistige Diät bereiten und auf den Gegenstand, mit welchem der Geist sich beschäftigen will, hinlenken. Die Phantasie reiſst uns fort im losen Spiel der Bilder, welche oft plötzlich vor ihr erscheinen, als ob sie wirklich aus dem steten Fluſs epicureischer Atome, von den Gegenständen ausströmend, den unendlichen Raum erfüllten, und hier und dort die Seelen träfen und willenlos beherrschten. Wenn aber die Phantasie nicht krank ist, so läſst sie sich auch fixiren und übernimmt die Aufgaben, welche ihr vom Willen gestellt werden. Und das Gefühl vermag sich in alle Lagen zu versetzen, welche der Mensch mit dem Menschen gemein hat, sobald die Phantasie dieselben vergegenwärtigt. Der Redner hat diese Aufgaben, so wie viele andere, mit dem Dichter gemein. Hören wir also, wie Quinctilian VI, 2, 26. übereinstimmend mit Aristoteles den Redner belehrt: „Die Hauptsache bei der Erregung von Leidenschaften ist, selbst in Leidenschaft zu gerathen. Denn Trauer und Zorn und Entrüstung dürften in der Nachahmung mitunter lächerlich ausfallen, wenn wir bloſs mit Worten und Mienen, und nicht auch mit der Seele dabei sind. Denn worin liegt der Grund, daſs stumme Trauer, zumal wenn der Schmerz noch frisch ist, am beredtsten zu klagen scheint, und daſs der Zorn oft auch Ungelehrte beredt macht, als in der Stärke der Empfindung und Wahrheit des Charakters? Also müssen wir bei dem, was den Schein der Wahrheit haben soll, uns selbst in die Stimmung der Leidenden versetzen und die Rede muſs aus derselben Gemüthsstimmung hervorgehen, die sie beim Hörer erzeugen will. Wird wohl der Zuhörer Schmerz empfinden, wenn er mich, der in dieser Lage spricht, keinen Schmerz empfinden sieht? wird er zürnen, wenn der, welcher den Zorn hervorrufen will, nichts dergleichen empfindet? wird er dem mit trocknen Augen Vortragenden Thränen schenken? das ist unmöglich. Nur Feuer zündet, nur Feuchtigkeit näſst, und kein Ding theilt einem anderen eine Farbe mit, die es selbst nicht hat."

„Das Erste ist also, daſs das in uns vorhanden sei was auf den Hörer wirken soll, und daſs wir gerührt seien, ehe wir rühren wollen. Wie können wir aber gerührt werden, da doch der Affect nicht in unserer Gewalt steht? Ich will das zu zeigen versuchen. Durch die Phantasie vergegenwärtigen wir uns Bilder des Abwesenden dergestalt, daſs wir sie mit den Angen zu erblicken und leibhaftig vor uns zu sehen glauben. In wem nun diese Phantasie recht mächtig ist, der wird auch gewaltig sein in der Erregung von Affecten. Diesen nennt man phantasiebegabt, der Handlungen, Worte, Geberden recht nach der Wirklichkeit sich einbildet: und das kann recht wohl vorsätzlich und mit Willen geschehen. Wenn unser Geist müſsig ist, wenn wir uns eitle Hoffnungen und gewisse wache Träume bilden, verfolgen uns dergleichen Vorstellungen dergestalt, daſs wir uns auf Reisen denken, zn Schiff, in Schlachten, als Redner vor Volksversammlungen, als Verwalter groſsen Reichthums, und das nicht bloſs denken, sondern auch thun als wäre es so. Sollten wir diese Ansschweifung unsres Geistes nicht zu einem Nutzen verwenden können? Ich beklage einen Ermordeten. Wird mir nicht alles, was, wenn ich dabei gewesen, wahrscheinlich begegnet wäre, vor Augen stehen? nicht der Mörder plötzlich hervorstürzen, der Ueberfallene zittern, schreien, bitten, fliehen? werde ich nicht den Schuſs nnd das Zusammenstürzen erblicken? wird nicht das Blut und das Erblassen und Stöhnen und letzte Verröcheln des Sterbenden mir vor der Seele stehen?"

„So folgt die ἐνάργεια oder augenscheinliche Gestaltung, daſs man die Sache nicht mehr bloſs zu schildern sondern sichtbar zu machen scheint; und die Empfindnngen werden gerade als wäre die Sache gegenwärtig erfolgen. Solche Ausprägungen sind: „das Schiffchen sank ihr aus der Hand und das Gewebe entrollte." „Und die Wnnde klaffend in der zarten Brust," und jenes Roſs bei der Leiche des Pallas „mit abgelegtem Wappen." Hat nicht derselbe Dichter den letzten Augenblick des Sterbenden sich völlig vergegenwärtigt, wenn er sagt: „und sterbend denkt er an das schöne Argos?"

„Wo aber Mitleid nöthig ist, da wollen wir das, was wir beklagen, uns fest einbilden als wäre es wirklich geschehen, und uns an die Stelle derer versetzen, die Arges, Empörendes, Trauriges gelitten haben, nicht die Sache als eine fremde behandeln, sondern diese Kränkung eine Weile zu der unsrigen machen; und wollen so sprechen, wie wir, von gleichem Unfall betroffen, sprechen würden. Ich habe oft Schauspieler, wenn sie eine affectvolle Rolle gespielt hatten, mit Thränen in den Augen zurückkommen sehen. Wenn bei fremden Gedichten der bloſse

Vortrag sich fingirten Empfindungen dergestalt hingeben und sich dabei ganz vergessen kann, was werden erst wir thun, die wir das selbst empfinden, und an der Stelle der Unglücklichen gerührt sein können?"

Die letzten Worte des obigen Bruchstücks, in welchen Aristoteles von den zum Dichten erforderlichen Seelenkräften redet, haben groſse Miſsdeutung erfahren und sich Aenderungen gefallen lassen müssen, durch welche die Gedanken des Autors ganz und gar abhanden kamen. Wir müssen daher zu ihrer Deutung den Sprachgebrauch erörtern, und zwar zuerst den Begriff des Wortes *μανία* entwickeln. Plato im Phädrus p. 244 folg. unterscheidet einen bewuſsten Zustand und einen unbewuſsten; jenen nennt er *σωφροσύνη*, diesen *μανία*. Zu diesem rechnet er die Weiſsagung (*μαντική*), zweitens den Zustand derjenigen, welche die Mittel zur Austreibung des bösen Wesens angeben, drittens die dichterische Stimmung und viertens die Liebe. Dabei unterscheidet er einen zweifachen Zustand von Bewuſstlosigkeit (*μανία*), einen kranken und einen gesunden, und den letzteren definirt er als begeistertes Heraustreten aus dem gewohnten Gleise (*θεία ἐξαλλαγὴ τῶν εἰωθότων νομίμων*), und sagt, die Begeisterung (*ἐπίπνοια*) komme im ersten Falle von Apollo (*μαντική*), im zweiten von Dionysos (*τελεστική*), im dritten von den Musen (*ποιητική*), im vierten von der Aphrodite (*ἐρωτική*). Die dichterische Bewuſstlosigkeit ergreife zartfühlende und unentweihte Seelen, rege sie auf und begeistere sie, in Liedern und anderen Dichtungen unzählige Thaten der Vorwelt zu verherrlichen und die Nachwelt zu lehren. Wer ohne die Erregung (*μανία*) der Musen an die Pforten der Dichtkunst klopfe, in dem Glauben, er werde durch Kunst zum Dichten geschickt sein, der bringe nichts zu Stande, und die Dichtung des Nüchternen müsse vor der des Begeisterten (*μαινομένων*) verschwinden.

Es ist hieraus ohne weitere Erklärung deutlich, was die Alten unter der *μανία* da wo sie nicht die Geisteskrankheit des Wahnsinns meinen und sie dem Verliebten und dem Dichter beilegen, verstehen, nämlich die Erregung der Phantasie, welche, mit Begeisterung gepaart, die Wirklichkeit und das eigne Selbst vergessen macht und das Wesen des Menschen dergestalt verändert, daſs er ganz aus dem gewohnten Gleise heraustritt, und eine Sprache und Handlungsweise annimmt, deren er im alltäglichen bewuſsten Zustande nicht fähig war. Die Begeisterung hat mit dem Wahnsinne, dem Traumleben, der schwärmerischen Verzücktheit und allem demjenigen, was die Griechen *μανία* nennen, das gemein, daſs die Phantasie allein den Menschen beherrscht und der bewuſste Verstand unterdrückt ist. Die Erre-

Digitized by Google

gung des Dichters und Rhapsoden zeigt sich daher besonders darin, daſs er, seiner Phantasie überlassen und seiner selbst vergessend, ein fremdartiges Wesen annimmt, indem er sich in fremde Zustände hineinversetzt. Der Dichter, wenn er dieſs recht lebhaft thut, wird (so meint Aristoteles) selbst mit der Geberde beim Dichten mitarbeiten, so wie Cicero von einem Redner erzählt, daſs er beim Meditiren immer sich erstaunlich erhitzt habe. Demnach sind die *μανικοί* so ziemlich Eins mit denen, welche *εὐφαντασίωτοι* bei Quinctilian genannt werden, welches Wort ohne Zweifel erst spät aufgekommen ist. Die Griechen haben auch in der That kein Wort in ihrer Sprache, womit das Walten der Einbildungskraft bezeichnet würde, auſser *μανία*. Denn *φαντασία* bezeichnet bloſs die Bilder und Erscheinungen (*visiones*), welche von der Phantasie hervorgebracht werden oder auf sie einwirken, und *εἰκασία* (bei Plat. Rep. p. 511. und 534.) hat gar nichts mit der Phantasie zu thun, sondern bedeutet bloſs dasjenige, was wir Rathen und Meinen und für wahrscheinlich Halten nennen.

Zu gröſserer Bestätigung des Gesagten wollen wir noch die Stelle aus dem Ion des Plato mittheilen, in welcher Sokrates den Rhapsoden über seine eigene Kunst aufklärt. „Alle rechten Epiker bringen nicht durch Kunst sondern durch Begeisterung alle die schönen Gedichte hervor, und die rechten Lyriker ebenfalls. Gleichwie die korybantischen Tänzer nicht in bewuſstem Zustand tanzen, so dichten auch die Lyriker nicht in bewuſstem Zustand ihre schönen Lieder, sondern sind toll, wenn sie in Ton und Takt hineingerathen: und wie die Bacchen als Behaftete aus Bächen Milch und Honig schöpfen, aber bewuſst nicht, so thut auch der Geist der Lyriker das was sie selbst sagen: denn sie versichern uns ja, daſs sie von Honigbächen aus Gärten und Auen der Musen ihre Lieder pflückend uns darbringen, umherfliegend wie die Bienen. Und sie haben recht: denn der Dichter ist ein leichtes, geflügeltes und geweihtes Wesen, und nicht eher zum Dichten fähig, als bis er begeistert, unbewuſst und von Sinnen ist." Sokrates bemerkt nun ferner, daſs, eben weil die Dichtkunst Eingebung ist, nicht alle alles dichten können, sondern theils Dithyramben, theils Loblieder, theils Tanzlieder, theils Epen, theils Jamben; daſs oft einem mittelmäſsigen Dichter ein einziges Lied so gut gerathe, daſs alle Welt es singe (wie wir selbst es mit dem Rheinlied erlebt haben), und daſs folglich durch die Dichter die Götter zu uns reden. Indem aber die Dichter wiederum durch die Declamatoren und Schauspieler reden, pflanzt sich die Manie von ihnen auf diese, und von diesen auf die Zuhörer fort, so daſs eine Kette Begeisterter ent-

steht, wie durch die Kraft des Magnets ein Eisenring vom anderen festgehalten werde. „Wenn du gut vorträgst und die Zuhörer hinreiſsest, entweder vom Odysseus, wie er auf die Schwelle springend plötzlich vor die Freier hintritt und die Pfeile vor sich hinschüttet, oder vom Achill, wie er auf den Hektor anrückt, oder vom rührenden Schicksal der Andromache, der Hekabe, des Priamus, bist du da wohl bewuſst, oder geräthst du auſser dich und bildest dir ein, bei den Dingen zugegen zu sein in deiner Schwärmerei, sie mögen nun in Ithaka oder in Troja oder wo immer vorgehen?" Freilich ist der Declamator dabei auſser sich: „denn seine Augen füllen sich mit Thränen, wenn er etwas Rührendes, und seine Haare stehen vor Furcht zu Berge und sein Herz klopft ihm, wenn er etwas Erschütterndes vorträgt: und wie kann denn ein Mensch bewuſst genannt werden, der im Schmucke bunter Gewänder und goldener Kränze weint bei Opfern und Festen, als ob man sie ihm genommen hätte, und von Furcht bebt unter Tausenden freundlicher Menschen, deren ihm keiner was zu Leide thut? Und nicht minder gerathen auch die Zuschauer auſser sich und weinen oder sind entsetzt und erschüttert je nach dem Inhalte des Vorgetragenen."

Alles dieſs steht im Einklang mit dem was sowohl Plato als auch andere der Alten über die Erregung (*μανία*) der Dichter allenthalben geäuſsert haben, und bestätigt unsere obige Deutung. Phantasie und Manie werden sich demnach verhalten wie Ursache und Wirkung, und es wird ziemlich auf Eins hinauslaufen, ob man einen Dichter *μανικός* oder *εὐφαντασίωτος* nennt. Daſs nun ferner der *μανικός* — *εὔπλαστος* sei, d. h. in jede Lage, Empfindung und Gemüthsart eingehen und proteusartig in jeden Charakter sich verwandeln könne, ist klar.

Aber Aristoteles läſst keineswegs bloſs die phantasiereichen und begeisterten Dichter, sondern auch diejenigen gelten, welche ihre Dichtungen dem richtigen Urtheile, dem scharfen Blicke, der leichten Auffassung, dem Geist und Witze danken, und mehr durch Kunst als durch Natur Dichter sind. Denn diese Art Menschen bezeichnet das Wort *εὐφυής*, welches man mit geistreich und witzig übersetzen kann. Durch feines Gefühl und einen gewissen Tastsinn (Aristot. von der Seele II, 9, 3. Poet. 22, 9.) fühlen diese überall das Rechte heraus, und leisten auf diese Weise bewuſst das nämliche was die *μανικοί* unbewuſst üben. Dieſs drückt das Wort *ἐξεταστικοί* aus, welches die Herausgeber und Ausleger eigenmächtig geändert haben. Lessings bescheidenes Selbstbekenntniſs, der ein solches Talent war, kann als Commentar zu den Worten des Aristoteles und als Schutz

gegen die Willkühr seiner Ausleger dienen, indem er sagt, daſs er sein Dichten einzig und allein der Kritik verdanke, durch die Gläser der Kunst seine Augen stärke, viele Zeit, Ungestörtheit und Freiheit von unwillkührlichen Zerstreuungen zum Dichten brauche, und immer seine ganze Belesenheit gegenwärtig haben müsse, um bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die er jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, ruhig durchlaufen zu können.

Beim rechten Lichte betrachtet, genügt keine von beiden Befähigungen allein, sondern erst beide vereinigt machen einen vollkommenen Dichter. Dieſs hat Goethe in seinen reiferen Jahren erkannt, nachdem er als Jüngling zur Zeit, als die Kraftgenie's herrschten, einseitig nur an die Natur geglaubt hatte, und in folgendem Sonette ausgesprochen:

Natur und Kunst sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich eh' man es denkt gefunden:
Der Widerwille ist auch mir verschwunden,
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst in abgemeſsnen Stunden
Mit Geist und Fleiſs uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

So ists mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Groſses will muſs sich zusammenraffen:
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Recht schön hat Plato bemerkt, daſs die Manie bloſs einseitige Dichter mache, daſs immer einem bloſs eines gerathe und das andere nicht, ja manchmal bloſs ein einziges Lied, während alles Uebrige nichts tauge. Hören wir, was hierüber Goethe bei Eckermann Th. I. p. 239. äuſsert: „Wenn einer singen lernen will, so sind ihm alle diejenigen Töne, die in seiner Kehle liegen, natürlich und leicht, die andern aber, die nicht in seiner Kehle liegen, sind ihm anfänglich schwer. Um aber ein Sänger zu werden, muſs er sie überwinden; denn sie müssen ihm alle zu Gebote stehen. Eben so ist es mit dem Dichter. Solange er bloſs seine wenigen subjectiven Empfindungen ausspricht, ist er noch keiner zu nennen; aber sobald er die Welt sich anzu-

eignen und auszusprechen weiſs, ist er ein Poet. Und dann ist er unerschöpflich und kann immer neu sein, wogegen aber eine subjective Natur ihr Bischen Inneres bald ausgesprochen hat und zuletzt in Manier zu Grunde geht."

Wir wollen nun noch einige Urtheile der Alten folgen lassen, die mit den besten der Neueren übereinstimmen. Sowohl über die Begeisterung als über die Besonnenheit, welche beide der Dichter in gleich hohem Grade braucht, hat Horaz an mehreren Stellen vortrefflich gesprochen: Br. I, 19, 1: „Wenn du, Mäcen, dem alten Kratinus glaubst, so kann kein Gedicht gefallen noch Bestand haben, das von einem Nüchternen geschrieben wird. Bacchus hat die Dichter den Satyrn und Faunen beigezählt, und darum duften die lieblichen Camoenen schon meistens am Morgen von Wein. Durch das Lob des Weines verräth Homer seine Trunkliebe: Vater Ennius sprang nie anders als trunken zur Besingung von Kämpfen hervor. Handelschaft und Geschäftsführung mögen den Nüchternen überlassen bleiben, aber das Singen den Philistern untersagt seyn." Br. Pis. 293: „Verwerft ein Gedicht, das nicht lange Prüfung und öfteres Feilen am zartfühlenden Nagel zehnmal gefeilt und gereinigt hat. Weil Demokrit das Genie höher stellt als die mühseelige Kunst, und die besonnenen Dichter vom Helikon ausschlieſst, so läſst ein groſser Theil von Dichtern Nägel und Haare wachsen, sucht Einöden und meidet die Bäder. Ja gewiſs wird derjenige Dichterruhm ernten, der seinen Kopf, den drei Nieſswurzinseln nicht heilen könnten, nie der Scheere unterwirft! O ich Thor, daſs ich alle Frühjahre die Galle reinige! Niemand würde besser schreiben: doch was thut es? So will ich der Wetzstein sein, der, selbst nicht schneidend, den Stahl schärft, und will, ohne selbst zu dichten, über Beruf und Aufgabe des Dichters belehren, wo die Schätze zu holen sind, wie der Dichter groſs und vollkommen wird, was ihm zusteht und was nicht, wohin das Rechte und wohin der Irrthum führt. Erstes und Höchstes um gut zu dichten ist richtig zu denken." Br. II, 2, 109: „Wer ein kunstgerechtes Gedicht schaffen will, der nehme, so wie er die Feder ergreift, auch das Gemüth eines unpartheiischen Richters an, und gewinne es über sich, was matt und wirkungslos ist und was reizlos mit drunter herläuft, zu streichen, so schwer es ihm auch ankommt, und wenn er sichs vom Herzen und Leben reiſsen müſste u. s. w. Er drehe sich wie ein Tänzer, der bald den Satyr und bald den rohen Kyklopen spielt. Sollte ich lieber verkehrt und langweilig erscheinen wollen, wenn nur meine Fehler mir selbst gefallen oder am Ende doch unbemerkt bleiben,

als klug werden und mich im Stillen über sie ärgern?" Eigenes Nachdenken wird den Dichter fördern, zugleich aber muſs er auch Belehrung nicht verschmähen. „Denn," sagt Longin c. 2. §. 6., „was Demosthenes vom menschlichen Leben überhaupt äuſsert, das Beste sei Wohlergehen, das Zweite aber und nicht Geringere Wohlberathensein (denn wo dieſs fehle, da höre auch das Erstere bald auf), das läſst sich auch vom Dichter sagen; denn Genie ist so viel wie Beglücktsein, Kunst aber so viel als Wohlberathensein." Horaz stimmt mit ein in Br. Pis. 408. „Man hat die Frage aufgeworfen, ob Natur oder Kunst vortreffliche Gedichte erzeuge. Ich sehe nicht, was der Fleiſs ohne eine reiche poetische Ader oder was das Genie ohne Schule leisten könne: eines fordert des anderen Beistand und freundliches Einverständniſs. Wer im Wettlauf ans Ziel gelangen will, hat von Jugend auf viel gearbeitet und geduldet, geschwitzt und gefroren, Liebesgenuſs und Wein gemieden: wer im Flötenspiel siegt, ist zuvor Schüler gewesen und hat den Lehrer gefürchtet." Nach einer Weile fährt er also fort: „Wenn man dem Quinctilius etwas vorlas, so sprach er: „Aendere das, mein Lieber, und das da!" Sagte man, es lasse sich nicht bessern, und man habe es schon zwei und drei Mal versucht, so hieſs er es streichen und die schlecht gerathenen Verse wieder auf den Ambos legen. Wollte man das Fehlerhafte lieber vertheidigen als ändern, so verlor er kein Wort und keine Mühe mehr und lieſs die in sich verliebte, keine Vergleichung duldende, Einbildung fürder ganz ungestört." Wie aber zur poetischen Schilderung, welche rühren und fesseln will, vor allem Phantasie und Gefühl gehören, vermöge deren man sich in die Lage des zu Schildernden versetzt und die Sachen leibhaftig vor Augen erblickt, darüber drückt sich Horaz fast in der nämlichen Weise wie Quinctilian aus: „Es ist nicht genug, daſs Gedichte schön (d. h. kunstgerecht) seien; sie müssen auch ergreifend und fesselnd sein und das Herz des Hörers führen wohin sie wollen. Das menschliche Antlitz lacht mit dem Lachenden und weint mit dem Weinenden. Willst du mich also weinen machen, so muſst du selbst den Schmerz erst fühlen; dann wird dein Leiden mich rühren, Telephus oder Peleus. Redest du aber unschicklich dir in den Mund gelegte Worte, so werde ich gähnen oder dich auslachen. Betrübte Reden passen für ein trauriges Gesicht, drohungsvolle für ein zorniges, scherzende für ein lustiges, strenge für ein ernstes. Denn das Gefühl formt uns erst inwendig für jegliche Lage: es macht uns froh oder reizt zum Zorn oder drückt durch Gram zu Boden und erfüllt mit Bangen: dann erst prägt es die innere Empfindung durch das Mittel der

Sprache aus. Stimmen die Aeuſserungen des Sprechenden nicht zu seiner Lage, so werden Vornehme und Niedrige in Lachen ausbrechen." Brief Pis. V. 99 folgg.

Wir können diese Erörterungen über das Wesen der Dichtkunst nicht passender beschlieſsen, als mit einer Stelle aus Schillers Briefwechsel mit Goethe n. 784., welche, das Zuberücksichtigende alles zusammenfassend, noch einmal das Ende mit dem Anfang verknüpft und sodann gleichsam in letzter Instanz über sämmtliche Verhandlungen den Schluſs fällt: „Man hat in den letzten Jahren über dem Bestreben der Poesie einen höheren Grad zu geben ihren Begriff verwirrt. Jeden, der im Stande ist seinen Empfindungszustand in ein Object zu legen, so daſs dieses Object mich nöthigt in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, heiſse ich einen Poeten, einen Macher (richtiger hätte er gesagt einen Schöpfer). Aber nicht jeder Poet ist darum dem Grad nach ein vortrefflicher. Der Grad seiner Vollkommenheit beruht auf dem Reichthum, dem Gehalt, den er in sich hat, und folglich auſser sich darstellt, auf dem Grad von Nothwendigkeit, die sein Werk ausübt. Je subjectiver sein Empfinden ist, desto zufälliger ist es; die objective Kraft beruht auf dem Ideellen. Totalität des Ausdrucks wird von jedem dichterischen Werk gefordert: denn jedes muſs Charakter haben oder es ist nichts; aber der vollkommene Dichter spricht das Ganze der Menschheit aus."

„Es leben jetzt mehrere so weit ausgebildete Menschen, die nur das ganz Vortreffliche befriedigt, die aber nicht im Stande wären, auch nur etwas Gutes hervorzubringen. Sie können nichts machen, ihnen ist der Weg vom Subject zum Object verschlossen: aber eben dieser Schritt macht mir den Poeten. Eben so gab und giebt es Dichter genug, die etwas Gutes und Charakteristisches hervorbringen können, aber mit ihrem Product jene hohen Forderungen nicht erreichen, ja nicht einmal an sich machen. Diesen nun, sage ich, fehlt der Grad, jenen fehlt aber die Art: und dieſs, meine ich, wird jetzt wenig unterschieden. Daher ein unnützer und niemals beizulegender Streit zwischen beiden, wobei die Kunst nichts gewinnt. Denn die ersten, welche sich auf dem vagen Gebiet des Absoluten aufhalten, halten ihren Gegnern immer nur die dunkle Idee des Höchsten entgegen: diese hingegen haben die That für sich, die zwar beschränkt, aber reell ist. Aus der Idee aber kann ohne That gar nichts werden."

III. Von der Entstehung der Dichtkunst.

IV, 1—6. Die Entstehung der Dichtkunst scheinen im Allgemeinen zwei, und zwar in der Natur liegende, Gründe veranlaſst zu haben. Den Menschen ist nämlich von Kindheit an erstlich der Nachahmungstrieb angeboren, und sie unterscheiden sich dadurch von den anderen Geschöpfen, daſs sie das nachahmungslustigste sind und ihr erstes Lernen durch Nachahmen geschieht, und zweitens auch das Vergnügen an den Nachahmungen. Beweis davon ist was bei den Kunstwerken stattfindet. Was uns nämlich in der Wirklichkeit einen unangenehmen Anblick gewährt, dessen naturgetreuste Abbildungen sehen wir mit Vergnügen, z. B. garstiger Thiere und todter Körper. Ursache hiervon ist daſs das Lernen nicht allein für den Forscher sehr angenehm ist, sondern in gleicher Weise auch für die Uebrigen, nur daſs die letztern bloſs in geringem Grade daran Theil haben. Man ergötzt sich nämlich deſswegen am Anblick von Abbildungen, weil man bei ihrer Betrachtung lernt und schlieſst was jegliches ist, sprechend: „das ist das Bekannte." Denn wenn man den Gegenstand vorher nicht gesehen hat, so wird man sich an ihm nicht als Nachahmung ergötzen, sondern wegen der Kunstleistung oder der Farbe oder eines anderen derartigen Grundes. Weil uns aber das Nachahmen natürlich ist sammt Ton und Takt (denn daſs die Metra Bestandtheile des Taktes sind, ist einleuchtend); so haben vom Anfang an die am meisten dazu Befähigten die Poesie aus Stegreifversuchen erzeugt und allmählich gefördert.

„Ich sehe immer mehr," sagt Goethe bei Eckermann Th. I. p. 325., „daſs die Poesie Gemeingut der Menschheit ist, und daſs sie überall und zu allen Zeiten in hunderten und aber hunderten von Menschen hervortritt. Einer macht es ein wenig besser als der andre und schwimmt ein wenig länger oben als der andre: das ist alles!" In Absicht auf das Volk wird diese in der menschlichen Natur begründete Nothwendigkeit und Allgemein-

heit der Poesie durch Herders Stimmen der Völker in Liedern bestätigt. Wie Takt und Ton oder Gesang nicht erst auf die Kunst zu warten brauchen, um hervorzutreten, sondern man sich unwillkührlich ihrem süſsen Zwange selbst bei der Arbeit fügt, hat Aristoteles in der bereits oben p. 11. mitgetheilten Stelle der Problem. erörtert. Da alle Dichtung eigentlich im Ohr und auf den Lippen leben soll, nicht in Büchern, und da sie auch nur da, wo die Mittel zu solcher lebendiger Mittheilung in den Gewohnheiten der Völker vorhanden sind, recht gedeiht, während sie bei der Gewohnheit des Schreibens und Lesens nirgends vor Verfall und Ausartung in die oben genannten Zwittergattungen bewahrt bleibt; so ist ihr des Behaltens willen die gebundene und geschlossene Form und zum Behuf gefälligen Vortrages der Tonfall, der sich mehr oder minder zum Gesang steigert, so nothwendig, wie der Prosa zur Dauer der Stein, die Holztafel und das Pergament dienen müssen. Gesetzgeber, welche wünschten, daſs ihre Gebote dem Gedächtnisse eingeprägt würden, haben daher dieselben in Versen abgefaſst.

Zu dem was Aristoteles über den Nachahmungstrieb sagt und über die Freude am Nachgeahmten, sind zunächst zwei Parallelstellen zu vergleichen, eine aus der Rhetorik I, 11. des Aristoteles selbst, die fast wörtlich mit der obigen übereinstimmt, und sodann eine aus Plutarch über die Lectüre der Dichter c. 3. p. 17 und 18., der ohne Zweifel den Aristoteles vor Augen gehabt hat und das von ihm Gesagte weiter ausführt. Weil aber beider Bemerkungen der tieferen, aus dem Wesen der Kunst geschöpften, Begründung entbehren, so werden wir uns sodann zu Goethe'n wenden, in dessen Schriftchen „Der Sammler und die Seinigen" wir darüber die klarste und vollständigste Belehrung finden. Die Stelle in der Rhetorik lautet also: „Auch das Lernen und das Bewundern ist m e i s t e n s angenehm: denn mit dem Bewundern ist Lernbegierde, und mit dem Lernen Versetzung in den naturgemäſsen Zustand verbunden. Weil aber das Lernen angenehm ist und das Bewundern, so ist nothwendig auch das Derartige angenehm, z. B. was mit Nachahmung sich beschäftigt, wie Mahlerei und Dichtkunst, und alles was gut nachgeahmt ist, wenn auch der Gegenstand an sich nicht angenehm ist. Denn nicht dieser bewirkt die Ergötzung, sondern der dabei stattfindende Schluſs: „das ist das Bekannte," durch den es geschieht, daſs man lernt."

Das Lernen sei m e i s t e n s angenehm, sagt Aristoteles. Daſs es nicht immer angenehm sei, das beweist unter anderem die Erfahrung in den Schulen. Es ist nur dann angenehm, wenn es nicht auf einen Zweck gerichtet ist, wodurch es zur A r b e i t

wird, sondern freie Uebung der Kräfte bleibt im Spiele. Gefühl der Kräfte ist Uebung derselben. Aber ein groſser Theil der Thätigkeit des menschlichen Geistes, der nie müſsig sein kann, wird für die Bedürfnisse der Existenz consumirt, als Mittel für bestimmte Zwecke. Thätigkeit aus freiem Antrieb und ohne Erzielung eines Nntzens ist Spiel im edleren Sinne des Wortes, nicht in dem von παιδιά, sondern in demjenigen, in welchem Schiller es nimmt, wo dann die θεωρία, die edelste Thätigkeit nach Aristoteles, als Selbstzweck, mit inbegriffen wird. Alles Spielen ist Nachahmnng derjenigen ernsteren Thätigkeiten, die auf Befriedigung unserer Bedürfnisse und Abwehr drückender Noth abzielen, und bereitet auch für nützliche Wirksamkeit vor, aber ohne dieſs zu beabsichtigen. Es giebt aber nicht allein für den Körper und auch nicht für den Verstand allein Spiele, sondern auch für die Empfindnngen des Gemüths, welche letzteren den inneren Kämpfen der Vernunft mit den Begierden, so wie jene den äuſseren Mühen, analog sind. Jene Erregungen sind den Menschen eben so sehr Bedürfniſs wie die körperlichen Uebungen:

„Etwas fürchten und hoffen und sorgen
Muſs der Mensch für den kommenden Morgen,
Daſs er die Schwere des Daseins ertrage
Und das ermüdende Gleichmaſs der Tage,
Und mit erfrischendem Windesweben
Kräuselnd bewege das stockende Leben."

Die schönste und reinste Befriedigung nun dieses Triebes findet sich in den sogenannten freien Künsten. Sie sind Spiele und Nachahmungen, die dem Menschen sein eigenes Wesen, sein Fühlen, Denken, Wollen und Handeln vor Augen stellen. Darum sind ihre Wirkungen so angenehm.

Aristoteles sagt ferner, daſs man durch Betrachtnng von Nachahmungen den Gegenstand selbst besser kennen lerne. Wenn aber die Abbildung bloſse Verdoppelnng des Wirklichen wäre, so könnte dieser Gewinn keineswegs dabei herauskommen. Folglich mnſs der Nachahmende, sei er auch noch so roh und unvollkommen, etwas hinzuthun aus seinem Innern, wodurch die Nachahmung etwas ganz anderes enthält als was man in der Wirklichkeit gewahrt; er muſs den Gegenstand beim Nachahmen von Neuem in der Weise erschaffen, daſs er unmittelbar zum Menschen spricht. Wie dieſs am schönsten und besten geschehe, darüber wird uns Goethe in der besagten Erörterung belehren, so wie auch über die Vereinigung des Charakteristischen und Widerwärtigen mit dem Schönen. Aber ehe wir zu dieser übergehen, wollen wir erst die besagte Stelle aus

Plutarch mittheilen, in welcher wir über die Ausprägung des Charakteristischen, Schlechten und Widerwärtigen in den Kunstschöpfungen der Alten eine sehr interessante Belehrung erhalten. „Die Dichtkunst," sagt er, „ist eine nachahmende Kunst und eine der Mahlerei gegenüberliegende Fähigkeit nach dem bekannten Worte (des Simonides), die Dichtkunst sei eine redende Mahlerei wie die Mahlerei eine stumme Dichtkunst. Wenn wir eine Kröte, einen Affen, einen Thersites gemahlt sehen, so ergötzen wir uns an dem Anblick und bewundern das Gemählde, nicht weil der Gegenstand schön ist, sondern weil er getroffen ist. Denn im Wesen kann das Häſsliche nicht schön werden; aber die Nachahmung findet Beifall, gleichviel ob sie Gemeines oder Edles wohlgetroffen ausprägt, und sie verfehlt im Gegentheil das Schickliche und Wahrscheinliche, wenn sie von einem häſslichen Körper ein schönes Bild aufstellt. Man mahlt ferner arge Thaten, wie Timomachos den Kindermord der Medea, Theon den Muttermord des Orestes, Parrhasios den verstellten Wahnsinn des Odysseus, Chairephanes unzüchtigen Umgang der Geschlechter. Hier loben wir ebenfalls nicht die Handlungen, welche Gegenstand der Nachahmung sind, sondern die Kunst, wenn sie der Aufgabe entspricht. Auch die Poesie schildert oft gemeine Handlungen und schlimme Leidenschaften und Charaktere, und man muſs hiebei das Bewunderte und Gelungene nicht als sittlich-gut und schön betrachten, sondern bloſs das Wohlgetroffene und Naturgetreue der Schilderung loben. Denn gleichwie uns das Schreien der Schweine, das Pfeifen der Räder, das Heulen des Windes, das Brausen des Meeres unangenehm und widerwärtig zu hören sind, wir aber dennoch ergötzt werden, wenn jemand sie täuschend nachahmt, wie z. B. Parmeno die Schweine und Theodorus die Räder; und gleichwie wir einen ungesunden und mit Geschwüren behafteten Menschen als einen widerwärtigen Anblick meiden, aber Aristophons Philoktet und Silanions Iokaste, die als hinschwindende und verscheidende gemahlt sind, mit Vergnügen anschauen; also lerne der Jüngling, wenn er liest, was Thersites der Spaſsmacher und Sisyphus der Verführer oder Frosch der Hurenwirth reden und thun, die Kunst und Gabe der Nachahmung loben, aber die nachgeahmten Situationen und Handlungen verschmähen und tadeln. Denn Schönes und schön nachahmen ist nicht einerlei: schön heiſst passend und entsprechend: entsprechend aber und passend ist für das Häſsliche eben das Häſsliche, gleichwie die Schuhe des krummfüſsigen Demonides, nach deren Entwendung er wünschte, daſs sie den Füſsen des Diebes gerecht sein möchten, zwar schlecht waren, aber ihm doch paſsten."

Digitized by Google

Soweit Plntarch. Goethe aber giebt zuerst die Anerkennnng, dann die nothwendige Beschränkung des Charakteristischen, und lehrt zuletzt den Unterschied von Kunst und Natur. „Ohne Charakter giebt es keine Schönheit; denn ohne ihn würde die Schönheit leer und unbedeutend sein, und alles Schöne der Alten ist charakteristisch. Um dieſs einzusehen, muſs man nicht bloſs bei Jupiter und Juno, bei Genien und Grazien verweilen, sondern auch die unedlen Körper und Schädel der Barbaren, die struppichten Haare, den schmntzigen Bart, die dürren Knochen, die runzlige Haut des entstellten Alters, die vorliegenden Adern und die schlappen Brüste beachten. Treten wir vor den Laokoon, so sehen wir die Natur in voller Empörung und Verzweiflung, den letzten erstickenden Schmerz, krampfartige Spannung, wüthende Zuckung, die Wirkung eines ätzenden Giftes, heftige Gährung, stockenden Umlauf, erstickende Pressung und paralytischen Tod. Wo wüthet Schrecken und Tod entsetzlicher als bei den Darstellungen der Niobe? Die alten Tragoedienschreiber ferner verfuhren mit dem Stoff, den sie bearbeiteten, völlig wie die bildenden Künstler. Sie wählten sehr oft unerträgliche Gegenstände, unleidliche Begebenheiten."

„Muſs man aber somit eingestehen, daſs das Schöne charakteristisch sein müsse, so folgt doch nur daraus, daſs das Charakteristische dem Schönen zu Grunde liege, keineswegs aber daſs es Eins mit dem Charakteristischen sei: der Charakter verhält sich zum Schönen wie das Skelet zum lebendigen Menschen. Niemand wird läugnen, daſs der Knochenbau zum Grunde aller hochorganisirten Gestalt liege; er begründet, er bestimmt die Gestalt, er ist aber nicht die Gestalt selbst, und noch weniger bewirkt er die letzte Erscheinung, die wir, als Begriff und Hülle eines organischen Ganzen, Schönheit nennen. Wir finden in den Statuen die höchste Subordination der tragischen Situationen unter die höchsten Ideen von Würde, Hoheit, Schönheit, gemäſsigtem Betragen; wir sehen überall den Kunstzweck, die Glieder zierlich und anmuthig erscheinen zu lassen. Der Charakter erscheint nur noch in den allgemeinsten Linien, welche durch die Werke, gleichsam wie ein geistiger Knochenbau, durchgezogen sind. In den Basreliefen sehen wir die Figuren mit solcher Kunst durch einander bewegt, so glücklich gegen einander gestellt oder gestreckt, daſs sie, indem sie uns an ein trauriges Schicksal erinnern, uns zugleich die angenehmste Empfindung geben. Alles Charakteristische ist gemäſsigt, alles natürlich Gewaltsame ist aufgehoben, und so möchte ich sagen: das Charakteristische liegt zu Grunde, auf ihm ruhen Einfalt

und Würde, das höchste Ziel der Kunst ist Schönheit, und ihre letzte Wirknng Gefühl der Anmuth. Das Anmuthige fällt besonders bei den Sarkophagen in die Augen. Sind die todten Töchter und Söhne der Niobe nicht als Zierrathen geordnet? Es ist die höchste Schwelgerei der Kunst! sie verziert nicht mit Blumen und Früchten, sie verziert mit menschlichen Leichnamen, mit dem gröſsten Elend, das einem Vater, das einer Mutter begegnen kann, eine blühende Familie auf einmal vor sich hingerafft zu sehen. Ja, der schöne Genius, der mit gesenkter Fackel bei dem Grabe steht, hat hier bei dem erfindenden, bei dem arbeitenden Künstler gestanden und ihm zu seiner irdischen Gröſse eine himmlische Anmuth zugehaucht."

„In den Tragoedien ist es die Fabel, die Erzählung, das Skelet, worin das Unerträgliche enthalten ist, aber die *Behandlung* macht alles erträglich, leidlich, schön, anmuthig. Wenn man daher in der Poesie nur den Stoff erblickt, der dem Gedichteten zu Grnnde liegt, wenn man vom Kunstwerke spricht, als hätte man an seiner Statt die Begebenheiten in der Natur erfahren, dann lassen sich wohl sogar Sophokleische Tragoedien als ekelhaft und abscheulich darstellen."

„Es giebt einen allgemeinen Punkt, in welchem die Wirkungen aller Kunst, redender sowohl als bildender, sich sammeln, aus welchem alle ihre Gesetze ausflieſsen. Dieser Punkt ist *das menschliche Gemüth*. Angenommen, daſs die Natur sich unabhängig von dem Menschen denken lasse, so bezieht sich doch die Knnst nothwendig auf denselben: die Kunst ist nur *durch den Menschen und für ihn*. Wenn man das Charakteristische der Kunst zum Ziele setzt, so bestellt man den Verstand, der das Charakteristische erkennt, zum Richter. Aber der Mensch ist nicht bloſs ein denkendes, er ist zugleich ein empfindendes Wesen. Er ist ein Ganzes, eine Einheit einfacher, innig verbundener Kräfte, und zu diesem Ganzen des Menschen muſs das Kunstwerk reden, es muſs dieser reichen Einheit, dieser innigen Mannichfaltigkeit in ihm entsprechen."

„Der Mensch fühlt eine Neigung zu irgend einem Gegenstande; besitzt er Nachahmungstrieb, so wird er denselben auf irgend eine Weise darzustellen suchen. Lassen wir aber auch diese Nachahmung recht gut gerathen, so werden wir doch nicht sehr gefördert sein: denn wir haben nun allenfalls nur den Gegenstand zweimal für einmal. Aber der Nachahmer wird, wenn er einiges Talent besitzt, sich hierbei nicht beruhigen; seine Neigung wird ihm zu eng, zu beschränkt vorkommen, er wird sich nach mehr Individuen, nach Varietäten, nach Arten, nach

Gattungen umthun, dergestalt, daſs zuletzt nicht mehr das Geschöpf sondern der Begriff des Geschöpfs vor ihm steht, und er diesen endlich durch die Kunst darstellt. Durch diese Operation möchte allenfalls ein Kanon entstehen, musterhaft, wissenschaftlich, schätzbar, aber nicht befriedigend für's Gemüth. Eine alte Sage berichtet uns, daſs die Elohim einst unter einander gesprochen: Lasset uns den Menschen machen, ein Bild das uns gleich sei; und der Mensch sagt daher mit vollem Recht: Lasset uns Götter machen, Bilder die uns gleich seien. Eine beschränkte Neigung soll nicht nur ausgefüllt, unsere Wiſsbegierde nicht etwa nur befriedigt, unsere Kenntniſs nur geordnet und beruhigt werden: das Höhere was in uns liegt will erweckt sein, wir wollen verehren und uns selbst verehrungswürdig fühlen. Nehmen wir daher an, daſs jener Künstler einen Adler in Erz gebildet hätte, der den Gattungsbegriff vollkommen ausdrückte: nun wollte er ihn aber auf den Scepter Jupiters setzen. Glauben wir, daſs er dahin vollkommen passen würde? Er müſste dem Adler geben was er dem Jupiter gab, um diesen zu einem Gott zu machen."

„Der menschliche Geist befindet sich in einer herrlichen Lage, wenn er anbetet, wenn er einen Gegenstand erhebt und von ihm erhoben wird: allein er mag in diesem Zustand nicht lange verharren, der Gattungsbegriff lieſs ihn kalt, das Ideal erhob ihn über sich selbst: nun aber möchte er in sich selbst wieder zurückkehren, er möchte jene frühere Neigung, die er zum Individuo gehegt hat, wieder genieſsen ohne in jene Beschränktheit zurückzukehren, und will auch das Bedeutende, das Geisterhebende nicht fahren lassen. Was würde aus diesem Zustande werden, wenn die Schönheit nicht einträte und das Räthsel glücklich löste? Sie giebt dem Wissenschaftlichen erst Leben und Wärme, und indem sie das Bedeutende, Hohe mildert und sinnlichen Reiz darüber ausgieſst, bringt sie es uns wieder näher. Ein schönes Kunstwerk hat den ganzen Kreis durchlaufen, es ist nun wieder eine Art Individuum geworden, das wir mit Neigung umfassen, das wir uns zueignen können. Das Gemüth hat gefordert, das Gemüth ist befriedigt."

„*Es giebt keine Erfahrung, die nicht producirt, hervorgebracht, erschaffen wird; und kein Portrait kann etwas taugen, als wenn es der Mahler im eigentlichsten Sinn erschafft.*"

„Wo käme denn das Gute, das Edle, das Schöne her, wenn es nicht aus uns selbst entspränge? Fragen wir unser eigen Herz! ist nicht die Handlungsweise zugleich mit dem Handeln

ihm eingeboren? Ist es nicht die Fähigkeit zur guten That, die sich der guten That erfreut? Wer fühlt lebhaft, ohne den Wunsch des Gefühls darzustellen? und was stellen wir denn eigentlich dar, was wir nicht erschaffen? und zwar nicht etwa nur ein für allemal, damit es da sei, sondern damit es wirke, immer wachse und wieder werde und wieder hervorbringe. Das ist ja eben die göttliche Kraft der Liebe, von der man nicht aufhört zu singen und zu sagen, daſs sie in jedem Augenblick die herrlichen Eigenschaften des geliebten Gegenstandes neu hervorbringt, in den kleinsten Theilen ausgebildet, im Ganzen umfaſst, bei Tage nicht rastet, bei Nacht nicht ruht, sich an ihrem eignen Werke entzückt, über ihre eigne Thätigkeit erstaunt, das Bekannte immer neu findet, weil es in jedem Augenblicke, in dem süſsesten aller Geschäfte wieder neu erzeugt wird."

Noch deutlicher erklärt sich Goethe über das Verhältniſs der Kunst zur Natur in der Widerlegung von Diderots Versuch über die Mahlerei, aus welcher wir Folgendes ausheben wollen:

„Die Natur organisirt ein lebendiges, gleichgültiges Wesen, der Künstler ein todtes aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares. Zu den Werken der Natur muſs der Beschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effect, Wirkung auf das Gemüth selbst hinzubringen, im Kunstwerk will und muſs er das alles schon finden. Eine vollkommene Nachahmung der Natur ist in keinem Sinne möglich; der Künstler ist nur zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen. Das Aeuſsere des Gefäſses, das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht, unser Verlangen reizt, unsern Geist erhebt, dessen Besitz uns glücklich macht, das Lebenvolle, Kräftige, Ausgebildete, Schöne, dahin ist der Künstler angewiesen."

„Die Natur scheint um ihrer selbst willen zu wirken, der Künstler wirkt als Mensch um des Menschen willen. Aus dem, was uns die Natur darbietet, lesen wir uns im Leben das Wünschenswerthe, das Genieſsbare nur kümmerlich aus: was der Künstler dem Menschen entgegenbringt, soll alles den Sinnen faſslich, alles genieſsbar und befriedigend, alles für den Geist nährend, bildend und erhebend sein: und so gibt der Künstler, dankbar gegen die Natur, die auch ihn hervorbrachte, ihr eine zweite Natur, aber eine gefühlte, eine gedachte, eine menschlich vollendete zurück. Soll aber dieſs geschehen, so muſs das Genie, der berufene Künstler, nach Gesetzen, nach Regeln handeln, die ihm die Natur selbst vorschrieb, die ihr nicht widersprechen, die sein gröſster Reichthum sind,

weil er dadurch sowohl den Reichthum der Natur als den Reichthum seines Geistes beherrschen und brauchen lernt."

„Es ist einer der gröſsten Vortheile der Kunst, daſs sie dasjenige dichterisch bilden darf, was der Kunst unmöglich ist wirklich aufzustellen. So wie die Kunst Centauren schafft, so kann sie auch jungfräuliche Mütter vorlügen, ja es ist ihre Pflicht. Die Matrone Niobe, Mutter von vielen erwachsenen Kindern, ist mit dem ersten Reiz jungfräulicher Brüste gebildet. Ja in der weisen Vereinigung dieser Widersprüche ruht die ewige Jugend, welche die Alten ihren Gottheiten zu geben wuſsten."

1) Von der Spaltung in ernste und spaſshafte Dichtarten.

IV, 7—10. Die Dichtkunst spaltete sich je nach dem eigenen Charakter der Dichtenden: nämlich die edleren Naturen schilderten die sittlich-schönen Handlungen und solche die ihnen gemäſs waren, die niedrigeren die gemeinen, indem sie zuerst Schmählieder dichteten, sowie jene dagegen Lob- und Preislieder. Wir können zwar von den Dichtern vor Homer kein derartiges Gedicht nennen, doch ist es wahrscheinlich, daſs deren viele vorhanden waren: von Homer an aber sind sie da, z. B. sein Margites und anderes der Art, worin auch das hiezu geeignete jambische Versmaſs erschienen ist. [Es heiſst drum auch jambisch, weil man in diesem Metrum einander schmähte.] Und die alten Dichter traten theils als Verfasser von Heldengedichten, theils als solche von Jamben auf: und sowie Homer im Ernsten ein vollkommener Dichter war (denn er allein hat nicht allein schön sondern auch in dramatischer Nachahmung gedichtet), so hat er auch die Beschaffenheit und Haltung der Komoedie zuerst gezeigt, indem er nicht Schmähungen sondern das Lächerliche dramatisch gestaltete. Denn sein Margites steht in dem nämlichen Verhältniſs zur Komoedie wie die Ilias und Odyssee zur Tragoedie. Als aber die Tragoedie und Komoedie aufgekommen waren, begannen die auf die beiderseitigen Dichtungsarten Gerichteten je nach ihrer eigenthümlichen Natur theils

Digitized by Google

als Komoediendichter anstatt der Jamben theils als Tragoediendichter anstatt der Epopoeen aufzutreten, weil diese Formen jetzt wichtiger und geehrter waren als jene.

Vom Concreten und Persönlichen gieng die Dichtkunst aus, und Spott- und Loblieder auf bestimmte Personen waren ihre ersten Erzeugnisse: daraus giengen dann das Epos und der Jambus hervor, und aus diesen wiederum die Tragoedie und die Komoedie. Der Name ἴαμβος kommt vom Stamm des Verbi ἰάπτω, treffen, schlagen, verwunden: denn der Uebergang in die Media β geschah in Folge der Einschaltung des μ, wie in τύμβος von τύφω, θάμβος neben τάφος und τέθηπα, κύμβος von κύπτω. Hier findet sich auch Gelegenheit, den Namen δῖθύραμβος zu deuten, welchen Pindar (nach dem Etym. M. p. 274) von ῥάπτω herleitete. Es war nach Euripides Bacch. 526. ein Beiname des Dionysos, daher genommen, daſs dieser in die Hüfte des Zeus eingenäht war. Daſs jedoch διθυ aus λῦθι geworden sei, ist nicht anzunehmen: vielmehr haben wir in der Sylbe Δῖ den Namen des Zeus zu erkennen. Dagegen hindert nichts, anzunehmen, daſs die zweite Sylbe θυ aus dem Stamm λύω herrühre. Indem nämlich die Aspiration des darauf folgenden ῥ Ersatz suchte, sprach man θύραμμα für λύραμμα, welches Nahtlösung bedeutet. Den gleichen Uebergang des Λ in Θ finden wir in θώραξ, *lorica*: er wurde vermittelt durch Δ, welches bekanntlich sehr oft mit Λ vertauscht worden (z. B. δάκρυ *lacryma*) und vor dem *P* auch manchmal in Θ übergegangen ist, z. B. ἄνθρωπος aus ἀνδρός. Διθύραμμα bezeichnete nach Julian (s. Schneider's Lexikon) ein Lied, welches die Nymphen, wenn sie in der Trockenheit zu verschmachten fürchteten, dem schwangeren Zeus zusangen, um seine hartnäckige Verschlieſsung zu lösen (αἱ νύμφαι τὸ διθύραμμα προςεπᾴδουσι κύοντι τῷ Διί), und διθύραμβος ist der Gott, der mit Feuchtigkeit die Menschen erquickt (Eurip. Bacch. 279), und sodann ein Lied, das im Genuſs des edlen Rebensaftes zum Preis dieses Gottes und seiner Geburt gesungen wird (Plat. Ges. p. 700. B.). Wir kehren zu dem Namen ἴαμβος zurück. Derselbe bezeichnete ursprünglich die Pasquillanten selbst, sodann ihre Gedichte, und erst später wurde er auf das neuerfundene Versmaaſs übergetragen. Auch hieſsen die ἴαμβοι früher αὐτοκάβδαλοι, d. h. Stegreifdichter (Athen. XIV. p. 621 folg.). Auf die Jamben beruft sich der alte Komoediendichter Epicharmos in zwei vorhandenen Versen:

οἱ τοὺς ἰάμβους κaττὸν ἀρχαῖον τρόπον,
ὃν πρᾶτος εἰςηγήσαθ' Ὡριστόξενος.

Dieser Aristoxenos soll zur Zeit des Archilochus gelebt haben.

Einiges von dem, was Aristoteles in dem Obigen berührt, wird durch folgende Bemerkungen des Horaz (Br. Pis. V. 73 ff.) ergänzt und erläutert: „Wie man Thaten der Heroen und traurige Kämpfe im rechten Rhythmus schildern kann, hat Homer gezeigt. In ungleichen Verspaaren ist die Klage zuerst ausgeprägt worden, dann auch die Frende über Erlangung dessen was man gewünscht: doch streiten die Gelehrten darüber, wer die bescheidenen Elegen zuerst aufgebracht hat, und die Entscheidung harrt noch auf den Richter. Dem Archilochus gab die Leidenschaft den Jambus ein als Waffe für seinen Grimm. Diesen Vers wählten dann der niedrige Schuh und der erhabne Kothurn, als geeignet zu Verhandlungen und fähig den Lärm einer Volksmenge zu übertönen."

Plato nennt den Homer Urheber (*ἡγεμόνα*) der Tragoedie (Rep. X. p. 598. D.), und Aristoteles hält ihn, als Verfasser des Margites, auch für den Urheber der Komoedie. Auf die Form kam ihnen wenig an. Homers beiderseitige Dichtnngen nennt Aristoteles dramatisch, nicht deſswegen weil darin mehr gesprochen als erzählt wird, sondern weil sie voll Leben, Handlung und Charakterzeichnung sind. Auf das Sprechen-Lassen kommt es nicht an: denn wenn z. B. ein paar Dienstbothen eingeführt werden, welche erzählen was sie von ihren Herrschaften wissen, oder ein paar Bürger, welche ein Stück Geschichte erzählen und sich dabei gar nicht durch eignes Handeln und Empfinden manifestiren, so ist das eben sowohl unepisch als undramatisch. Die Verfertigung der Rüstung Achills und die Anlegung der Rüstungen bei Homer lieſsen sich auch gesprächsweise schildern, wie denn in unseren Schauspielen viele derartige Dialoge zn finden sind, aber die Beschreibnng fertiger Anzüge und Rüstungen niemals, ohne daſs Handlung hinzukäme. Euripides tadelt den Aeschylus über seine Beschreibung der Helden vor Theben und ihrer Wappen uud Rüstungen, weil sie ein müſsiges Gespräch abgiebt und noch dazu zur Unzeit. Er selbst schildert denselben Gegenstand zweimal recht glücklich, und jedesmal sind dabei die Helden, welche beschrieben werden, in Thätigkeit nnd im Anrücken auf die Stadt begriffen: einmal nämlich gesprächsweise, als die Antigone vom Alten auf den Thurm geführt wird, bei welcher Schilderung wir uns für die Antigone nicht minder wie für das, was sie sieht und hört, interessiren, und das andere Mal episch durch den Schlachtbericht des Bothen. Beide Schilde-

rungen sind würdige Gegenstücke der Thurmschau und der Heerschau bei Homer.

Die persönliche Richtung der Gedichte, sowohl ernster als spaſshafter, betrachtet Aristoteles mit Recht als eine bloſse Vorstufe der Poesie, und seine Behauptung, daſs dieselbe auch historisch von solchen Anfängen ausgehe, findet allwärts Bestätigung. Nur muſs man nicht glauben, daſs beiderlei Dichtungen auch durch die Zeit geschieden sein müssen: denn das Hildebrandslied ist noch älter als das Ludwiglied, und Homer älter als Archilochus. Haſs und Liebe oder Bewundrung müssen ihren Gegenstand stets idealisiren, weſshalb man auch von beiden sagt, daſs sie blind seien, indem sie ein Geschöpf ihrer Einbildung der Wirklichkeit unbewuſst substituiren. Der Dichter befindet sich in gleichem Falle,

„*Er scheint uns anzuseh'n, und Geister mögen*
An unsrer Stelle seltsam ihm erscheinen."

Unpoetisch aber sind diese Leidenschaften insofern, als sie entweder auf Besitz oder auf Vernichtung gerichtet sind, und somit einen Zweck verfolgen. Denn die Kunst muſs immer ein Spiel bleiben, frei von allen Bezügen auf Nutzen oder Schaden und selbstische Interessen. Die Leidenschaft aber, so lange sie wirklich Leidenschaft ist, hat mit der Arbeit das gemein, daſs sie sich auf Gewinn und Entbehrung, auf vermeintliches Gute und Schlimme bezieht, und somit ganz in der gemeinen Wirklichkeit befangen ist. Der Dichter kann sich aber, auch wenn er wirkliche Personen und Verhältnisse preist oder geiſselt, trotz dem von solcher Befangenheit frei erhalten, wenn er in dem Individuum die Gattung und in der Zeitrichtung immer wiederkehrende menschliche Verhältnisse erblickt. Der Reiz, welcher über die Aristophanische Satyre ausgegossen ist, bezeugt diese Gemüthsfreiheit bei Aristophanes, weſshalb es auch wohl möglich ist, daſs er mit Sokrates in freundlichem Vernehmen stand, welches denn freilich diesem noch mehr als jenem zur Ehre gereicht hätte. Das Gleiche dürfen wir von den Jamben des Archilochus annehmen, deren Stoff übrigens von den Alten keineswegs gebilligt wurde. Sie wären sonst nicht werth gewesen, von Horaz in den Epoden nachgeahmt zu werden. Und was endlich an der römischen Satyre Gutes ist, das danken sie dieser Höhe des dichterischen Standpunkts. Zu diesem hat sich Juvenal nirgends erhoben, und bleibt daher bei seinem Herumkneten im Koth der *chronique scandaleuse* und seinem Unvermögen, sich wie der Geist Gottes über die Wasser zu erheben und Gestalten aus dem Chaos hervorzurufen, nichts als ein Verse machender Rhetor.

Digitized by Google

2) Von der Entstehung und Ausbildung der dramatischen Dichtkunst.

III, 3. Das Drama soll auch seinen Namen davon haben, daſs es Handelnde vorführt. Darum machen auch die Dorier auf die Erfindung der Tragoedie und Komoedie Anspruch, nämlich auf die Komoedie die Megarer und die dortigen, als sei sie zur Zeit ihrer Demokratie entstanden, und die Sicilier (denn dorther kam der Dichter Epicharmos, der noch viel früher lebte als Chionidas und Magnes), und auf die Tragoedie einige Peloponnesier. Zum Beweis dienen ihnen die Namen. Bei ihnen nämlich heiſsen die Dorfschaften *κῶμαι*, bei den Athenern aber *δῆμοι*, und man nimmt an, daſs die Komoeden nicht von *κωμάζειν* oder dem festlichen Schwärmen benannt seien, sondern vom Herumziehen auf den Dorfschaften, indem sie von der Stadt abgewiesen wurden. Ferner handeln heiſst bei den Doriern *δρᾶν*, während die Athener *πράττειν* sagen.

Der Name *κωμῳδία* kommt offenbar von *κῶμος*, und hat mit dem Dorfe (*κώμη*) zunächst nichts zu schaffen. *κῶμος* bedeutet einen Schwarm und sodann eine schwärmende lustige Gesellschaft, und *κωμάζειν* entspricht ganz und gar unserem schwärmen im Sinne von sich Umhertreiben in lustiger Gesellschaft. Der Name wurde sodann, wie *ἴαμβος*, auf die Lieder bei Wein und Tanz in der Festlust übergetragen (*ᾠδαὶ ἢ ὀρχήσεις μετὰ μέθης*), und so bezeichnen schon die beiderseitigen Namen den Unterschied der beiderseitigen Gedichte: dort ist Spott und Hohn und die Absicht zu verletzen, hier fröhlicher Uebermuth und harmlose Lust. Wenn die alten Grammatiker sagen, eine Dichtungsart sei aus der oder jener Volkssitte entstanden, so will das immer nichts weiter heiſsen, als sie sei davon benannt. Dieſs sollten unsere Grammatiker bedenken, und nicht so viel unnützes Zeug über die griechische Literaturgeschichte schreiben.

Megara bekam eine sehr ausgelassene Demokratie nach Vertreibung des Tyrannen Theagenes gegen 590 v. Chr. Megarischer Spaſs (*Μεγαρικὸς γέλως*) war als ein plumper und unfläthiger zum Sprüchwort geworden: darum verwahrte sich der alte attische Komoediendichter Ekphantides, Zeitgenosse des Chionides, dagegen, daſs er etwas mit der Megarischen Komoedie gemein habe:

— *Μεγαρικῆς*
κωμῳδίας ᾆσμ' οὐ δίειμ'· ᾐσχυνόμην
τὸ δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν,

und nach ihm auch Aristophanes und Eupolis. **Chionides** hat nach Suidas acht Jahre vor den Perserkriegen seine Stücke in Athen aufgeführt, und war dort der erste, der mit solchen Dichtungen die Bühne betrat. Wenn er jedoch ein Zeitgenosse des **Magnes** war, der demselben Suidas zufolge als Jüngling den Epicharmos als Greis kannte, so muſs er später gelebt haben. In demselben Zeitverhältnisse stand wiederum Aristophanes zu Magnes und erwähnt seiner in den Rittern v. 520. mit groſser Achtung, indem er sagt, Komoediaufführung gelte ihm für das allerschwierigste Geschäft:

„*Denn so viele bereits mit ihr sich befaſst, sehr wenigen zeigt sie sich dankbar.*
Dann seh' er ja längst auch ein, wie bei euch Beifall nur ein Jahresgewächs sei,
Und stets ihr die Dichter von früherer Zeit, wenn sie alt erst werden, verachtet:
Er wisse ja wohl, was Magnes erlitt, da ihm Alter den Scheitel beschneite,
Der über die Chöre der Gegner im Streit am meisten Trophäen errichtet,
Da er Klänge von jeglicher Art euch bot, so Harfen und rauschend Gefieder
Und Lydergesang und Mückengesumm und Gequak laubfröschiger Masken!
Doch hielt er sich nicht, und im Alter zuletzt (denn nimmer geschah's, da er jung war),
Da wurde der Greis von den Brettern gezischt, weil Witz ihm und Laune versagte."

(nach Droysens Uebersetzung).

Epicharmos war Zeitgenosse und sogar Freund des Pythagoras, und hat nach Suidas sechs Jahre vor den Perserkriegen in Syrakus Stücke aufzuführen begonnen. Er lebte unter Hiero, wurde gegen 97 Jahre alt, und scheint den Aeschylus noch überlebt zu haben, da er in einem Drama auf seine Eumeniden anspielte. In der Parischen Marmorchronik wird er daher erst unter Ol. 77, 1. aufgeführt. Er muſs als Greis nach Athen gekommen sein, und dort die Einführung der Komoedie veranlaſst haben, wenn Magnes mit ihm zusammengetroffen ist: und darauf scheinen auch die Worte des Aristoteles zu zielen.

3) Von der Tragoedie insbesondere.

IV, 11—14. Die Untersuchung, ob die Tragoedie in ihren Formen bereits vollendet ist oder nicht, sowohl an und für sich betrachtet als auch in Rücksicht auf das Publikum, gehört nicht hieher. Nachdem sie aber ihren Anfang aus Stegreifgedichten genommen, sie selbst und die Komoedie, die eine durch die Vorsänger der Dithyramben, die andere durch die der Phalluslieder, die noch jetzt in einigen Staaten in Gebrauch sind, so wurde sie allmählich vervollkommnet, indem man weiter fortbildete was immer von ihr zum Vorschein kam, und nach mannichfachen Veränderungen blieb sie stehen, als sie ihre natürliche Gestalt besaſs. Die Zahl der Schauspieler hat zuerst Aeschylus von einem auf zwei gesetzt und dagegen den Antheil des Chors verringert, und die erste Rolle des Dialoges eingerichtet. Drei Schauspieler und die Bühnenmahlerei brachte Sophokles. Ferner der Umfang gestaltete sich erst spät zum Erhabenen aus unbedeutender Fabel und spaſsigem Dialog, weil die Tragoedie aus dem Satyrspiel sich herausbildete, und das Metrum gieng aus dem trochaeischen Tetrameter in den jambischen Trimeter über. Denn ursprünglich bediente man sich des Tetrameters, weil das Gedicht noch Satyrspiel war und mehr Tanz hatte; als aber der Dialog sich bildete, fand sich unbewuſst auch das eigenthümliche Metrum ein. Denn das jambische ist das natürlichste für den Dialog: Beweis ist, daſs wir in der alltäglichen Umgangssprache meistens Jamben sprechen, selten, und nur wenn wir den Gesprächston verlassen, Hexameter. Ferner wurde die Zahl der Acte und das Uebrige nach einander, sagt man, in die rechte Verfassung gebracht.

Die beiden dramatischen Dichtungsarten konnten nur aus solcherlei Festlichkeiten und Stegreifdichtungen hervorgehen, bei denen Mummenschanz und Maskerade üblich war, und dieſs waren eben die Fastnachtsspiele der Griechen an den Festen des Dionysos. Hiebei ist nur zu verwundern, wie aus so bur esken Späſsen und so seltsamen Chören, wie die der Begleiter des Dio-

nysos waren, das ernste und erhabene Spiel der Tragoedie werden konnte. Indeſs sehen wir immer ein Extrem ins andere überschlagen, und so wie der Ernst unserer Passionszeit die Narren- und Eselsfeste im Mittelalter hervorgerufen hat, so muſsten nothwendig die Bocksfeste der Griechen die schmerz- und leidenreiche Tragoedie veranlassen. Denn σάτυρος, eine Nebenform von τίτυρος, heiſst Bock, und nicht bloſs die Lexikographen erklären σάτυρος und τίτυρος durch τράγος und wiederum τράγος durch σάτυρος, sondern auch bei Aeschylus wird der Satyr, als er das Feuer küssen will, vom Prometheus mit dem Titel Bock angeredet. Τραγῳδία ist also der ältere Name für δρᾶμα σατυρικόν, und wird noch von ganz späten Schriftstellern in diesem Sinne gebraucht: die Angabe aber, daſs ein Bock den Tragoediendichtern zum Preis ausgesetzt war, beruht auf einem Mährchen, dergleichen die Alten bei ihrem Etymologisiren haufenweise erfunden haben *).

Der Dithyrambus hatte ausgelassene Festlust und schwärmerische Leidenschaft zum Gegenstand. Dieses beides enthielt auch dasjenige Schauspiel, welches, zwischen der eigentlichen Tragoedie und der Komoedie in der Mitte stehend, später zur Unterscheidung von jener Satyrdrama genannt wurde. Es wurde in ihm immer tüchtig gezecht; es fehlte fast nie an einem trinkenden, scherzenden und mit dem Chore schwärmenden Herakles oder Polyphem u. s. w. Aber der Dithyrambus faſste die Geburt des Dionysos auch von der anderen Seite, nämlich der der Noth und der Schmerzen, die ihr vorangiengen: Proklos in Gaisfords Hephäst. p. 383. Diese Noth empfindet auch der Mensch, wenn die Zeugungskraft der Natur, die durch die Feuchtigkeit oder den Dionysos bedingt ist, im Winterfroste erstarrt oder in der Sommergluth verdirbt. Er findet ferner die Analogie davon in seinem Inneren. Denn die Witterungsveränderungen sind das Bild der Empfindungen und der Leidenschaften. Heftige Leidenschaft aber erzeugt schmerzliche Verirrungen und gewaltthätige Handlungen, und diese wiederum führen gewaltige Schicksale herbei und traurige Entwicklungen. Die Form anlangend, so dürfen wir hier nicht an den erst später durch Philoxenos und Timotheos umgestalteten Dithyrambus denken, welcher selbst dramatisch oder melodramatisch war, wenn er auch immerhin nur auf einen Spieler, den Vorsänger, und einige wenige Scenen beschränkt blieb. Wir müssen an den Dithy-

---

*) Dahin gehört auch das *plaustris vexisse poemata* und *peruncti faecibus ora* bei Horaz, indem man eine Deutung für den Ausdruck ἐξ ἁμάξης (s. Suidas) und für τρυγῳδία suchte.

Digitized by Google

rambus des Arion und des Lasos denken, in welchem der Chor noch alles leistete, und der Vorsänger nur im Wechselgesang gesondert agirte. Diesen Anfang zum Dialogisiren bezeichnen die Worte des Diog. Laert. III, 56: „daſs vor Alters der Chor allein agirt habe (διεδραμάτιζεν), bis Thespis, um ihm Pausen zu geben, einen Schauspieler hinzufügte," und die des Athenäus XIV. p. 630. C.: „daſs vor Alters die Satyrdichtung und die damalige Tragoedie (d. h. der Dithyrambus) bloſs aus Chören bestand." Er meint die von den Neueren sogenannte lyrische Tragoedie, welche eben der Dithyrambus gewesen ist. An eingestreute Erzählungen ist bei diesem nicht zu denken. Eine Fabel war dem Dithyrambus vor Arion eigen gewesen, und dieser Inhalt gehörte zu seiner wesentlichen Unterscheidung vom Nomos, dergestalt daſs nach Plutarch (Mus. 10.) die Päane des Xenokritos, weil sie heroische Stoffe behandelten, von einigen Dithyramben genannt wurden. Dieſs ist aber von der ältesten Form des Dithyrambus zu verstehen: denn man hat deren drei zu unterscheiden, 1) die referirende, von deren Wesen das oben angeführte Bruchstück eines Dithyrambus des Archilochus einen Begriff giebt, 2) die darstellende der maskirten Satyrchöre, welche Arion und Lasos aufbrachten, 3) die melodramatische des Philoxenos und Timotheos. Zur zweiten Gattung gehören die *δράματα τραγικά*, welche Suidas dem Pindar neben den Dithyramben (der ersteren Gattung) beilegt, und aus ihr ist die Tragoedie oder, richtiger zu sagen, das Satyrdrama, und aus diesem endlich die Tragoedie hervorgegangen. Der Arionische Dithyrambus hatte bereits alle Bestandtheile des Satyrspiels auſser der Fabel, die gewöhnlich die Besiegung eines Ungethüms, eines Giganten, Kentauren, Kyklopen u. s. w. darstellte. Diese Erweiterung war nicht möglich, ohne daſs ein Spieler eingeschoben wurde, der, in verschiedenen Masken nacheinander auftretend und mit dem Chore oder Chorführer Gespräche führend, mehrere Personen darstellen konnte. Diese Veränderung bezeichnet Zenobius V, 40. p. 356. A. mit den Worten: „Da die Chöre ursprünglich nur Dithyramben zu singen gewohnt waren zu Ehren des Dionysos (d. h. dionysische Festlust in Mummenschanz oder Fastnachtsspäſsen zu äuſsern), so haben die Dichter späterhin diese Sitte verlassen und G i g a n t e n und K e n t a u r e n z u s c h i l d e r n begonnen." Diesen wichtigen Schritt gethan zu haben, mit welchem die dramatische Poesie und Schauspielkunst erst ins Leben trat, war das Verdienst des Thespis, der unter Pisistratus um Ol. 61. spielte, und dessen, so wie auch des Phrynichos Dichtungen, zufolge so vieler anerkennender Erwähnungen, keineswegs so ganz rohe und unvollkommene Anfänge ge-

wesen sein können, als man gewöhnlich zu glauben scheint. Die Nachahmung der Leidenschaft durch Gesangvortrag konnte den Griechen, so lange eine lyrische Poesie bestanden hatte, nichts Unbekanntes gewesen sein. Aber diese neue Nachahmung ohne Gesang war dem Solon bedenklich, weil sie zu genau mit der Wirklichkeit zusammentraf, und somit förmlich wie Heuchelei und Lüge erschien. Darum setzte er den Thespis zur Rede, als Sittenverderber, und soll ihm sogar das Handwerk gelegt haben: und als darauf Pisistratus die bekannte Schauspielerei trieb, durch welche er die Bürger überlistete, äuſserte er, das seien die Früchte des neuerfundenen Spieles: Plutarch Sol. c. 29. Diogen. Laert. I, 59. Die Tragoedien des Thespis blieben Satyrspiele, d. h. Schauspiele mit Spaſshaftem untermischt und mit Satyrchören begabt, ganz wie der Kyklops des Euripides ist. Denn die Gründe, aus welchen Welker (im Nachtrag über die Tril. p. 258 folgg.) dieſs bestreitet, sind nicht haltbar. Mögen die Stücke des Thespis immerhin Tragoedien genannt werden, so wissen wir, daſs noch Ovid und Horaz diesen Namen für das Satyrspiel und das halbspaſshafte Schauspiel gebrauchen (Ovid. Trist. II, 400. Horaz Br. Pis. 231.); und mögen die Fragmente auch immerhin ernsthaften Inhalt verrathen, so wissen wir, daſs auch der Kyklops des Euripides ernsthaften Inhalt neben dem spaſsigen enthält. Gegen das deutliche Zeugniſs des Aristoteles werden die Angaben von ein paar Notenschreibern, daſs erst Pratinas das Satyrspiel erfunden habe, um so weniger Gewicht haben, als wir wissen, was der Ausdruck erfinden im Munde der Griechen zu bedeuten habe.

Erst Phrynichus und Aeschylus entfernten den Satyrchor und erhuben die Tragoedie zu der Würde, die sie von nun an behauptete, nur daſs man im letzten Stück der Tetralogien zur Erholung von der Masse des Groſsartigen ein Stück vom alten Schnitt dareinzugeben pflegte. Denn das Volk vermiſste das Herkömmliche ungern, und pflegte nach dem Verschwinden alles Dithyrambischen und Satyrhaften aus der Tragoedie zu fragen, „was denn ein solches Spiel noch mit dem Dionysos zu schaffen habe?" *). Dieſs ist nicht bloſse Vermuthung, sondern wird ausdrücklich von Zenobius a. a. O. bezeugt **). Zugleich begann der für die satyrhafte Action mehr als für die Heroenwürde angemessene Tetrameter dem Jambus Platz zu machen: doch

*) Plutarch Symp. I, 1, 5. Chamaileon bei Suidas s. v. *οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον.* Aristot. bei Themistius Red. 26. p. 316.

**) *διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προσεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ.*

wurde er beibehalten wo immer die Stimmung lebhaftere Action erforderte. Indeſs wurde noch Phrynichus mit zu den ὀρχηστικοῖς ποιηταῖς gezählt (Athen. p. 22. A.) und in den Persern des Aeschylus hat der Tetrameter noch das Uebergewicht. Von der groſsen Ausdehnung der Chorgesänge zeugen ebenfalls noch die erhaltenen Tragoedien des Aeschylus. Von Phrynichus aber und seinen Zeitgenossen bezeugt Aristoteles Probl. XIX, 31., daſs man sie μελοποιοὺς nannte wegen der vielfachen Gesänge, welche in ihren Tragoedien enthalten waren.

Aeschylus hat auſserdem, wie Horaz bezeugt, für würdige äuſsere Ausstattung des Kostümes und der Bühne gesorgt, durch die Heldenmasken und den Talar, den Kothurn, den Kopfaufsatz und die Ausfütterung der Brust, damit alles mit seiner bis zur Uebertreibung erhabenen Diction übereinstimmte. Die wichtigste Veränderung aber war die Aufnahme eines zweiten Schauspielers, weil damit eine abermalige Erweiterung des Umfangs der Handlung und Beschränkung der Chorleistungen verknüpft war. Des Aeschylus Stücke standen also in dieser Beziehung zu denen seiner Vorgänger in ähnlichem Verhältniſs, wie wiederum die des Sophokles zu denen des Aeschylus. Aber nicht bloſs die Erweiterung, sondern auch die Gestaltung der Handlung war durch die Aufnahme dieses zweiten Spielers bedingt. Dieſs bezeichnet Aristoteles mit den Worten: „er richtete den λόγος πρωταγωνιστής ein." Es heiſst ziemlich rücksichtslos verfahren, wenn man hiebei an eine Hauptperson des Stückes im Sinne der Neueren denkt, als ob λόγος je dieſs bedeuten könnte, oder als ob in den Tragoedien der Alten solche Hauptpersonen zu finden wären. Λόγος zeigt das Verhältniſs des ersten Spielers, oder Protagonisten, zum zweiten an. Worin dieſs bestand, werden wir erkennen, wenn wir wissen, welche Rollen der Protagonist in irgend einem besonderen Stücke zusammen übernahm, und betrachten, wie sich diese Rollen zu den übrigen verhielten. In den Phönissen des Euripides stellte er, wie wir vom Scholiasten erfahren, die Iokaste und die Antigone vor. Diese zwei Personen fesseln im Prolog, welcher die Vorrede und die Thurmschau enthält, und im ersten Akte, welcher die Zusammenkunft der beiden Brüder enthält, das Interesse, und der Dichter hat es recht absichtlich darauf angelegt, daſs wir bei dem Streite des Eteokles und Polynikes mehr Antheil an der Mutter als an den Söhnen nehmen müssen. Nachdem darauf Eteokles sein Haus bestellt hat und in die Schlacht abgegangen ist, erscheint Tiresias dem Kreon und seinem Sohne gegenüber, wobei wir wiederum nicht zweifelhaft sein können, wo der λόγος πρωταγωνιστής zu finden sei. Die Bothenerzählungen in Gegenwart

Digitized by Google

der Iokaste, zu welcher sodann auch die Antigone hinzukommt, können wiederum nur dem Protagonisten zugefallen sein: denn daſs die Masken auf andere Spieler übertragen werden konnten, sehen wir eben daraus, daſs Antigone und Iokaste zugleich auf der Bühne sind, die doch zu Anfang des Stücks, als ihre Rollen durch den ersten Spieler geleistet wurden, einander auswichen. Die wenigen Worte, welche der Pädagog spricht, als er die Antigone auf den Thurm geleitet, genügten, um dem Spieler zur Umkleidung Raum zu geben: eben so werden auch die Worte des Chors, welche zwischen den zweiten Bothenbericht und den von der Antigone langsam geführten Leichenzug gesetzt sind, hinreichend gewesen sein, um die Maske des Bothen wiederum mit der der Antigone zu vertauschen. Es fand also eine gewisse Abstufung der Wichtigkeit in den Personen Statt, welche den jedesmaligen Dialog bildeten, und diese Abstufung muſste nicht allein der Dichter in jedem Akte vorzeichnen, sondern auch der Schauspieler fleiſsig und bescheidentlich beobachten, wie Cicero Div. Verr. 15. mit den Worten bezeugt: „Gleichwie wir die griechischen Schauspieler thun sehen, daſs nämlich oft der Spieler der zweiten oder dritten Rolle, obgleich er stärker sprechen könnte als der Protagonist selbst, seine Stimme bedeutend weniger erhebt, damit dieser so sehr als möglich hervorsteche: so wird Allienus thun: er wird sich dir unterordnen, dir fröhnen, wird viel weniger sein wollen als er könnte." So hat sich auch Pelopidas dem Epaminondas untergeordnet, und die Rolle des Deuteragonisten treulich bewahrt (Cornel. Pelop. 4.). Diese Abstufung war der Grund, weſshalb nie mehr als drei Spieler zugleich reden durften (Horaz Br. Pis. 192.), auſser welchem man nicht wohl einen anderen triftigen auffinden könnte. Die Abstufung von der möglichen Stärke zur möglichen Schwäche des Tones hat ihre bestimmte Gränzen, welche in den zwei Gegensätzen und ihrem Uebergange begriffen sind. Gleichwie also der Acut nicht über die dritte Sylbe hinausrücken konnte, weil nur zwei Abstufungen der Höhe des Sylbentones möglich sind, also waren auch nicht mehr als zwei Spieler neben dem Protagonisten naturgemäſs und denkbar.

Wir haben jetzt noch von den Phalluschören, als der Quelle der Komoedie, mitzutheilen was Semos bei Athenäus XIV. p. 622. darüber berichtet hat: „Die sogenannten Ithyphallen haben Masken von Trunkenen, Kränze und blumige Handschuhe, halbweiſse Gewänder, die bis zu den Knöcheln hinabreichen. Sie ziehen schweigend ein, und wenn sie mitten auf der Orchestra sind, kehren sie sich nach den Zuschauern hin und sprechen:

ἀνάγετ᾽, ἀνάγετε πάντες, εὐρυχωρίαν
τῷ θεῷ ποιεῖτε·
θέλει γὰρ ὁ θεὸς ὀρθὸς ἐσφυδωμένος
διὰ μέσου βαδίζειν.

Die Phallophoren haben keine Maske, aber dafür eine Perücke von Rankengewächsen und drüber einen dicken Kranz von Veilchen und Epheu, und sind mit Pelzen angethan. Sie traten theils durch die Seiten-, theils aus der Mittelthüre im Taktschritt ein und sprachen:

σοί, Βάκχε, τάνδε μοῦσαν ἀγλαΐζομεν
ἁπλοῦν χέοντες ῥυθμὸν αἰόλῳ μέλει,
καινήν, ἀπαρθένευτον, οὔτι ταῖς πάρος
κεχρημέναν ᾠδαῖσιν, ἀλλ᾽ ἀκήρατον
κατάρχομεν τὸν ὕμνον.

Dann liefen sie heran und stichelten wen sie sich ausersehen, stehen bleibend, während der Phallusträger oder Chorführer, mit Rufs geschwärzt, gerade auf die Person zugieng." In welcher Weise diese Chöre waren, können wir ohngefähr noch abnehmen aus einigen Chorliedern bei Aristophanes, die ihnen ähneln, z. B. Ritt. 384—430. Der Chorführer war zugleich der Dichter, wie auch späterhin Dichter und Schauspieler noch lange Zeit Eins waren. Als ein derartiger Dichter scheint bei Athen. X. p. 445. Antheas von Lindus bezeichnet zu werden mit den Worten: „Antheas von Lindus, der sich einen Verwandten von Kleobulus dem Weisen nannte, war bis ins Alter ein genialer und für die Poesie wohlbegabter Mann und widmete sein ganzes Leben dem Dionysos. Dionysisches Gewand tragend und viele Genossen unterhaltend, führte er den Festschwarm stets bei Tag und bei Nacht. Und er erfand zuerst die Dichtung mit zusammengesetzten Ausdrücken, der sich sodann Asopodorus von Phlius bediente in den prosaischen Jamben. Er dichtete auch Komoedien und viele andere Gedichte in dieser Weise, die er selbst vorsang denen die mit ihm den Phallus trugen." Ein Vorgang oder eine Fabel war in diesen Dichtungen noch nicht enthalten: die Darstellung eines solchen Vorganges zwischen den Stichelchören und die allmähliche Erweiterung der Handlung und Beschränkung der Chorleistungen bildete die Komoedie auf demselben Wege, auf welchem auch die Tragoedie entstanden ist. Diefs lehrt das folgende Fragment unserer Schrift des Aristoteles. Zur Erdichtung solcher Vorgänge fand sich Stoff, wenn man das, was man an einzelnen Bürgern verspottete, dramatisch und mimisch ausprägte: dann hörte auch die Verhöhnung auf, wenn die Person nicht genannt wurde, und das Concrete gieng im Allgemeinen auf und unter.

4) Von der Komoedie insbesondere.

V, 2 und 3. Die Veränderungen der Tragoedie nun und ihre Urheber sind bekannt. Die Komoedie dagegen blieb anfangs unbeachtet, weil man keinen Werth auf sie legte: denn auch einen Chor verlieh ihr der Archont erst spät; sonst waren es Freiwillige; und erst nachdem sie schon einige Gestaltungen erreicht hatte geschieht namhafte Erwähnung der Dichter. Wer ihr aber Masken verliehen hat oder Dialoge oder eine Zahl von Schauspielern u. s. w., ist unbekannt. Die Dichtung eines Vorgangs rührt von Epicharmos und Phormis her: denn sie kam ursprünglich aus Sicilien: von den Athenern aber hat Krates zuerst angefangen, mit Verzichtleistung auf persönliche Angriffe, Dialoge und Vorgänge von allgemeiner Bedeutung zu dichten.

IV, 15. Ueber dieses nun haben wir so viel erörtern wollen: denn es wäre wohl zu weitläuftig, ins Einzelne einzugehen.

Phormis lebte Ol. 77. zu Syrakus, erfreute sich der Freundschaft Gelon's und wurde für den Erfinder der Komoedie gehalten. Des Krates aber gedenkt Aristophanes (Ritt. 537.) mit folgenden Worten:

„*Und Krates sodann, was hatt' er von euch Miſshandlung und Laune zu tragen!*
Der euch abgespeiset, ein Süppchen nur vorsetzend wenigen Aufwands,
Mit dem trockensten Mund vorbringend dabei doch die allerwitzigsten Einfäll':
Und dieser, beklatscht heut, morgen gepocht, vermocht' allein sich zu halten."

Dieser bestätigt, daſs die Dichtung eines Vorgangs oder die Fabel bei Krates noch sehr unbedeutend war. Seine Späſse setzt ein Fragment aus den zweiten Thesmoph. des Aristophanes gleichfalls herab:

„*Die Komoedie war traun ein groſses Fressen einst,*
Als noch des Krates eingeböckelt Elfenbein
Für köstlich galt, so hingeworfen ohne Müh',
Und andres Kichern tausendfaches gleicher Art."

Wir müssen also diesen Krates der Zeit nach wohl noch vor Chionides und Magnes setzen: denn in den Angaben der Alten herrscht Unsicherheit und Verwechselung.

IV. Von den Wirkungen der Gedichte.

Dieses Capitel fehlt in der Poetik des Aristoteles, wie sie uns überliefert ist: daſs es jedoch nicht fehlen sollte, bezeugt er selbst dadurch, daſs er in der Politik verspricht, von der Reinigung der Leidenschaften ausführlich in der Poetik zu sprechen, worüber jedoch in dem Vorhandenen nicht einmal so viel als in jener Stelle der Politik zu finden ist; und daſs er sein Versprechen wirklich erfüllt hat, geht daraus hervor, daſs er die Definition der Tragoedie in der Weise abgefaſst hat, als ob eine derartige Abhandlung bereits vorausgeschickt wäre. Wir sind also berechtigt, diesen Gegenstand mit in unsere Erörterungen aufzunehmen, und veranlaſst, das Fehlende aus den anderweitigen Schriften des Aristoteles so viel wie möglich zu ergänzen.

Die Anklagen, welche von den griechischen Philosophen, besonders Plato, gegen die Dichter erhoben wurden, sind bekannt. Plutarch sagt darüber unter anderem Folgendes:

„*Eins am Kopf des Polyps ist gut, ein anderes übel,*"

nämlich beim Essen schmeckt er sehr gut, aber er macht einen unruhigen Schlaf mit wirren und seltsamen Träumen, wie man sagt. So liegt auch in der Dichtkunst vieles das süſs schmeckt und den jugendlichen Geist belebt, aber nicht minder auch solches das ihn verwirrt und aus dem Gleise treibt, wenn die Lectüre nicht richtig geleitet wird. Denn nicht bloſs vom Aegyptischen Lande, sondern auch von der Dichtkunst, läſst sich sagen, daſs sie

„*Viel Heilkräuter und viel Giftkräuter auch neben einander*"

ihren Genieſsenden darbietet:

„*Dort ist Zauber der Liebe und Reiz und süſses Getändel,*
Dort Zureden, um selbst der Besonnenen Sinn zu bethören:"

denn ihr Trug faſst nicht eben die Einfältigen und Unverständigen; wie auch Simonides auf die Frage, warum er gerade nur die Thessaler nicht täusche, antwortete: „Sie sind mir zu dumm dazu:" und Gorgias nannte die Tragoedie einen Trug, wo der Betrügende rechtschaffener sei als der Nicht-Betrügende und der Betrogene gescheidter als der Nicht-Betrogene." Diesen Anklagen gegenüber, welche nicht bloſs einzelne fehlerhafte Dichter, sondern alle ohne Unterschied und die Poesie als Poesie treffen, und in der neuesten Zeit, wie in der ältesten, gegen die vollkommensten und edelsten Dichter erhoben werden, stehen die glänzendsten Lobsprüche über das Verdienst der Dichter und ihren heilsamen Einfluſs auf Besserung der Sitten, Förderung reli-

giöser Andacht, Veredelung des ganzen Menschen. Nur werden leider diese Lobreden oft durch die That widerlegt, und es beweist das Beispiel der Lobredner selbst das Gegentheil von dem, was sie rühmen. Wem kann man gerechtere Vorwürfe über unfläthige Reden, gemeine Charaktere und schlüpfrige Scenen machen, als dem Aristophanes und dem Horaz? und wer spricht über den Dichterberuf erbaulicher als gerade diese beiden? Hören wir, wie Horaz Brief. II, 1, 125. sich über die Verdienste der Dichter um Religion und Moral vernehmen läſst: „Der Dichter formt den zarten noch lallenden Mund des Knaben und wendet sein Ohr zeitig ab von unfläthigen Reden; dann bildet er auch das Herz durch freundliche Lehren, tadelt Unverträglichkeit und Neid und Jähzorn, schildert tugendhafte Handlungen, stellt den nachkommenden Zeiten die Ideale der Vorzeit vor Augen, tröstet Hilflose und Bekümmerte. Von wem sollten unschuldige Mädchen und reine Knaben Gebete lernen, wenn nicht die Muse den Dichter gegeben hätte? Um Hilfe fleht der Chor und empfindet die Nähe der Gottheit; um Regen betet er mit holder, schmeichelnder Bitte, vom Dichter gelehrt, wendet Krankheiten ab, verscheucht dräuende Gefahren, erfleht Frieden und gesegnete Ernten. Mit Liedern werden die Himmlischen, mit Liedern die Geister der Verstorbenen versöhnt." Soweit Horaz. Aristophanes aber in den Fröschen sagt v. 1030:

„Denn dieses ist für Dichter Beruf: denn sich' nur, wie von Beginn an
So nützlich, wie so erspricſslich stets sich die edelsten Dichter erwiesen:
Orpheus hat uns Weihungen gelehrt, und uns entwöhnet vom Todtschlag;
Musäus erfand durch Weiſsagung für Krankheit Heil; Hesiod dann
Er belehrete über Bestellung des Lands, Fruchtreif' und Pflügen: Homeros
Woher hat Ehre der göttliche denn und Ruhm, als weil er geschildert
Nur Dienliches: Schlachtordnungen und Muth und der Männer Wappnung u. s. w."

Hat vielleicht Aristophanes die Komoedie selbst nicht mit zur Dichtkunst gerechnet? Denn sonst konnte er unmöglich solcherlei von ihr rühmen. Aber auch auſserdem ist dieses Nützlichkeitsprincip ein sehr gemeines, wie denn auch dieses Dichters ganze Anklage gegen Euripides eine höchst ungerechte ist.

„Bessern, bessern soll uns der Dichter!" So darf denn auf eurem
Rücken des Büttels Stock nicht einen Augenblick ruh'n?

Lehret! das ziemet euch wohl, auch wir verehren die Sitte:
Aber die Muse läſst sich nicht gebieten von euch.
Nicht vom Architekten erwart' ich melodische Weisen,
Und, Moralist, von dir nicht zu dem Epos den Plan.
Vielfach sind die Kräfte des Menschen: o, daſs sich doch jede
Selbst beherrsche, sich selbst bilde zum Herrlichsten aus.

„Wozu nützt denn die ganze Erdichtung?" Ich will es dir sagen,
Leser, sagst du mir erst, wozu die Wirklichkeit nützt.

„Was bedeutet das Werk?" So fragt ihr den Bildner des Schönen.
Frager, ihr habt nur die Magd, niemals die Göttin geseh'n.

Man muſs so wenig die Forderungen der Moral und dessen was damit zusammenhängt, als die irgend eines Gewerbes oder Berufes, wie des Krieges, der Heilkunst u. s. w., an die Dichtkunst richten. Moral ist im Leben sehr wenig anzutreffen: wie sollte sie denn in Gedichten so überreich zu finden sein? Die Nachahmung lehrt und wirkt als Nachahmung, nicht als Lehre: wenn sie Lehre wird, hört sie auf Nachahmung zu sein. Der Dichter erheitert uns unsere müſsigen Stunden: wer diese nicht hat oder sich nicht gönnt, der lasse die Gedichte stehen und schaffe Nutzen.

Weit passender, als Aristophanes und Horaz, hat daher Euripides (in seiner Antiope) zum Schutze der Dichter gesprochen, indem er das Nützlichkeitsprincip abwehrte. Seine Ansicht geht auf Folgendes hinaus: Die Poesie ergötzt; und glücklich der, welcher, von keiner Noth bedrängt, dieser Ergötzung sich hingeben kann. Denn sie entspringt aus der edelsten aller Beschäftigungen, der Betrachtung zu richtiger Erkenntniſs der Dinge.

Tiefere Begründung dieser Ansicht finden wir bei Aristoteles in der Ethik X, 6. folg., wo er von der edelsten und höchsten menschlichen Thätigkeit spricht. Zwar wird diese Thätigkeit der Philosophie so gut, vielleicht noch mehr, als der Poesie zukommen: aber auch wir werden wohlthun, vor der Hand beide noch nicht zu scheiden, bis dasjenige, was ihnen in Bezug auf ihren Ursprung und ihre Wirkungen gemein ist, völlig erkannt sein wird. Zur Trennung wird sodann Schiller uns den Weg zeigen, der in den Briefen über die ästhetische Erziehung des

Menschen und in der Abhandlung über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten die der Dichtkunst eigenthümlichen Wirkungen auf das moralische Wesen der Menschen dargethan hat. Wir lassen also jetzt die Abhandlung des Aristoteles folgen:

„Das Ziel menschlicher Bestrebungen ist Glückseeligkeit. Diese ist nicht ein Zustand: denn dann genösse sie auch der, der sein Leben verschläft, gleich einer Pflanze vegetirt und des Höchsten verlustig wird. Kann uns dieses nicht zusagen, und mufs man die Glückseeligkeit vielmehr als eine Thätigkeit setzen, und sind die Thätigkeiten theils als nothwendig und als Mittel zu ergreifen, theils als Selbstzweck; so ist es klar, dafs die Glückseeligkeit als Thätigkeit zu setzen ist, die Selbstzweck ist und nicht Mittel für etwas Anderes: denn sie entbehrt nichts, sondern gewährt volle Befriedigung. Selbstzweck aber sind diejenigen Thätigkeiten, mittelst deren man nichts erstrebt aufser der Thätigkeit selbst. Von der Art scheinen erstlich tugendhafte Handlungen zu sein (denn das Schöne und Tugendhafte zu thun gehört zu dem an sich Wählbaren) und zweitens kurzweilige Spiele. Denn diese ergreift man nicht als Mittel für etwas anderes: denn man hat eher Nachtheil als Nutzen von ihnen und vernachlässigt den Körper und das Vermögen. Es nehmen aber viele von den glücklich Gepriesenen ihre Zuflucht zu solcherlei Kurzweil, wefshalb bei den Fürsten die in dergleichen Kurzweil Witzigen ihr Glück machen: denn sie zeigen sich angenehm in dem, wozu man Neigung hat, und solcherlei Menschen braucht man. Somit scheint diefs glückseelig zu sein, weil man an den Höfen seine Zeit damit zubringt. Aber solcherlei Menschen sind doch wohl kein Beweis: denn im Herrschen liegt die Tugend nicht noch die Vernunft, von denen die tugendhaften Thätigkeiten ausgehen: und wenn diese, weil sie kein reines und edles Vergnügen je gekostet haben, zu sinnlichen Vergnügen ihre Zuflucht nehmen, so darf man letztere darum nicht für vorzüglicher halten: denn auch die Kinder halten das für das Beste was für sie Werth hat: und es ist leicht einzusehen, dafs, so wie Anderes für Knaben als für Männer Werth hat, so auch Anderes für Schlechte als für Gute. Werthvoll und angenehm nennen wir also was dem Tugendhaften als solches gilt: denn jedem ist je nach seinem eigenthümlichen Zustand eine Thätigkeit die vorzüglichste, und dem Tugendhaften die in der Tugend. Nicht im Spiel (παιδιά) also liegt die Glückseeligkeit: es wäre auch ungereimt, wenn das Spiel Endzweck wäre und die Mühe und Arbeit des ganzen Lebens das Spiel zum Zweck hätte. Denn alles Andere wählen wir als Mittel zum Zweck, aufser der Glückseeligkeit, die Selbstzweck ist. Zu streben aber und zu arbeiten um des Spieles willen scheint albern und gar kindisch: zu

spielen aber um zu streben, wie Anacharsis sagt, scheint in der Ordnung: denn das Spiel ist gleich dem Ausruhen, und Ausruhen ist nöthig weil wir nicht ohne Unterlaſs arbeiten können; somit ist Ausruhen nicht Ziel, denn es geschieht um der Thätigkeit willen. Das glückseelige Leben aber gilt für tugendgemäſs; das tugendgemäſse ferner ist ernststrebend, aber nicht tändelnd, und das Ernste gilt uns für besser als das Spaſshafte und Tändelnde, und für des besseren Theiles und besseren Menschen Wirksamkeit gilt uns immer die ernstere Wirksamkeit: die des bessern aber ist auch die vorzüglichere und vollends die glückseeligere. Und sinnliche Vergnügen kann jeder genieſsen, der Sclave so gut wie der Beste: Glückseeligkeit aber theilt keiner einem Sclaven mit, es sei denn, daſs er ihm auch seinen Wandel mittheile: denn nicht in dergleichen Kurzweil besteht die Glückseeligkeit, sondern in Thätigkeit in der Tugend.

Ist aber die Glückseeligkeit Thätigkeit in der Tugend, so ist leicht einzusehen, daſs sie's in der vorzüglichsten ist, und das wäre die des Besten. Sei es nun, daſs dieſs die Vernunft ist oder etwas Anderes, was nämlich der Natur nach den ersten Rang einnimmt und Bewuſstsein vom Schönen und Göttlichen enthält, sei es, daſs es gleichfalls göttlich ist oder das Göttlichste in uns, so wäre wohl die Thätigkeit in der ihm eigenthümlichen Tugend die vollendete Glückseeligkeit; daſs sie aber in der B e t r a c h t u n g liegt, ist gesagt. Und dieſs dürfte sowohl mit dem Früheren als auch mit der Wahrheit übereinstimmen: denn dieſs ist erstlich die vorzüglichste Thätigkeit, weil die Vernunft das Vorzüglichste in uns und vom Erkennbaren ist, das sie umfaſst. Zweitens ist es die anhaltendste: denn betrachten können wir anhaltender als irgend etwas verrichten. Drittens glauben wir, daſs mit der Glückseeligkeit Vergnügen gepaart sein muſs: die angenehmste aber der Thätigkeiten in der Tugend ist ohne Widerrede die in der Weisheit: wenigstens scheint die Weisheit wunderbares Vergnügen zu enthalten an Reinheit und Dauer, und ist leicht einzusehen, daſs die Wissenden angenehmeren Zeitvertreib haben als die Suchenden. Viertens dürfte wohl die genannte Befriedigung am meisten bei der B e t r a c h t u n g stattfinden. Die Lebensbedürfnisse nämlich haben der Weise und der Gerechte gleich den übrigen nöthig: ist aber für dergleichen hinlänglich gesorgt, so braucht der Gerechte Mitmenschen, gegen die und mit denen er gerecht handle, ingleichen der Sittsame und der Tapfere und so ferner die Andern jeder in seiner Art: aber der Weise kann auch, wenn er für sich allein ist, betrachten, und in je höherem Grade er's ist, desto mehr. Es ist zwar wohl besser, wenn er Mitwirkende hat, aber gleichwohl hat er das meiste Genügen. Ferner dürfte die Betrachtung wohl allein um ihrer selbst

willen geliebt werden: man hat ja von ihr weiter nichts als das Betrachten, während man von Geschäften mehr oder weniger Gewinn hat neben der Verrichtung. Auch scheint die Glückseeligkeit in der Muſse zu bestehen: denn wir ergreifen Beschäftigung um Muſse zu gewinnen und führen Krieg um Frieden zu bekommen. Nun bestehen aber die Thätigkeiten der ausübenden Tugenden in Staats- und Kriegsgeschäften, und die Verrichtungen hierin sind ohne Muſse, die kriegerischen nun ganz und gar (denn keiner wählt den Krieg um des Krieges willen noch die Rüstung zum Krieg: denn er würde ganz mordgierig erscheinen, wenn er Freunde und Bekannte angriffe nur damit Kampf und Mord wäre), aber auch die Verrichtung des Staatsmanns ist ohne Muſse und will mittelst der Verwaltung Macht und Ehren oder vielmehr die Glückseeligkeit für sich und die Mitbürger gewinnen, als verschieden von der staatlichen, die wir auch bekanntlich als eine verschiedene suchen. Wenn nun unter den Tugend-Verrichtungen die staatlichen und kriegerischen an Schönheit und Bedeutung hervorragen, und diese ohne Muſse sind und auf einen Endzweck gerichtet und nicht um ihrer selbst willen zu ergreifen sind, während die Thätigkeit der Vernunft den Vorzug des ernsten Strebens hat, weil sie Betrachtung ist, und auf keinen Endzweck auſser ihr gerichtet ist, und einwohnendes Vergnügen enthält (und mit diesem steigert sich die Thätigkeit) und Befriedigung und Muſse und Unverwüstlichkeit, soweit sie bei Menschen möglich ist, und alles, was dem Seeligen zugeschrieben wird, in dieser Thätigkeit enthalten ist: so möchte das wohl die vollendete menschliche Glückseeligkeit sein, wenn sie vollendete Lebensdauer erhält: denn nichts was zur Glückseeligkeit gehört ist unvollendet. Ein solches Leben aber wäre übermenschlich herrlich: denn nicht sofern man Mensch ist wird man's führen, sondern sofern etwas Göttliches in uns wohnt: und soweit dieſs das Zusammengesetzte übertrifft, soweit übertrifft diese Thätigkeit die in der anderen Tugend. Ist nun die Vernunft göttlich im Verhältniſs zum Menschen, so ist auch das Leben in ihr göttlich im Verhältniſs zum menschlichen Leben. Und man muſs nicht gemäſs der bekannten Mahnung menschlich gesinnt sein als Mensch noch sterblich als Sterblicher, sondern so viel als möglich sich unsterblich machen und alles thun, um im Verhältniſs zu dem, was uns zusteht, das trefflichste Dasein zu genieſsen: denn wenn es auch an Prunk das unbedeutendste ist, so überragt es desto mehr an Werth und Bedeutung alle anderen. Ferner scheint dieſs jeder seinem Wesen nach zu sein, sintemal es das Herrschende und Bessere ist: denn es wäre seltsam, wenn man nicht sein eignes Dasein, sondern das Dasein in etwas Anderem ergriffe. Und das früher Gesagte stimmt auch jetzt: denn das jedem von Natur Ein-

wohnende ist jedem das Vorzüglichste und Angenehmste, also auch dem Menschen das Leben in der Vernunft, sintemal dieses am meisten der Mensch ist: dieses Leben ist folglich auch das glückseeligste. Den zweiten Grad nimmt das Leben in der übrigen Tugend ein: denn die Thätigkeiten in ihr sind menschlich. Denn Gerechtigkeit und Tapferkeit und die anderen Tugenden üben wir gegen einander im Verkehr, in Bedürfnissen und mancherlei Verrichtungen und in den Leidenschaften, indem wir das für jeden Geziemende beobachten: das scheint aber alles menschlich zu sein u. s. w."

Man wirft die Frage auf, ob in der Tugend die Grundsätze oder die Handlungen wichtiger sind, da die Tugend in beiden besteht. Das Vollendete dürfte somit offenbar in beiden sein: aber zu den Handlungen braucht man Vieles, und desto Mehreres, je umfassender und schöner sie sind: der Betrachtende aber braucht nichts derartiges zu seiner Thätigkeit, sondern es ist ihm sogar geradezu hinderlich zur Betrachtung, doch sofern er Mensch ist und mit Menschen zusammenlebt, will er auch das tugendgemäſse verrichten, und so wird er auch derartiges brauchen zum Menschenleben. Daſs aber die vollendete Glückseeligkeit Thätigkeit in der Betrachtung ist, möchte auch daraus einleuchten, daſs wir den Göttern den höchsten Grad der Seeligkeit zuschreiben. Welcherlei Handlungen aber sollen wir ihnen beilegen? die gerechten? da werden sie lächerlich erscheinen, wenn sie Geschäfte machen, Credit halten u. s. w.; oder die tapferen, indem sie dem Furchtbaren und Gefahrvollen trotzen, weil es schön ist? oder die freigebigen? Wem sollen sie schenken? und ungereimt wäre es, wenn sie Münzen oder dergleichen hätten. Und will man sie sittsam; worin können sie's sein? es wäre ein gemeines Lob für sie, keine niedrigen Begierden zu haben. Wenn man Alles durchnimmt, so scheint das aufs Handeln Bezügliche gering und der Götter unwürdig. Indeſs schreibt man ihnen doch allgemein ein Dasein zu, also auch eine Thätigkeit: denn Schlaf gewiſs nicht, wie dem Endymion. Dem Lebenden nun und des Handelns Beraubten und noch mehr des Hervorbringens, was bleibt ihm auſser der Betrachtung? folglich dürfte des Gottes durch Seeligkeit ausgezeichnete Thätigkeit in Betrachtung bestehen, uud somit die ihr am nächsten verwandte der Menschen die glückseeligste sein. Beweis ist auch, daſs die übrigen Geschöpfe keinen Theil an Glückseeligkeit haben, indem sie der derartigen Thätigkeit völlig entbehren. Denn das Leben der Götter ist ganz seelig, das der Menschen so weit es der derartigen Thätigkeit analog ist, von den anderen Geschöpfen aber ist keines glückseelig, weil es der Betrachtung in keiner Weise theilhaftig ist. So weit also die Betrachtung reicht, reicht auch

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

die Glückseeligkeit, und ein höherer Grad der Betrachtung ist ein höherer Grad der Glückseeligkeit, und ist nicht äuſserlich, sondern vermöge der Betrachtung: denn diese hat ihren Werth in sich, so daſs demnach die Glückseeligkeit in der Betrachtung besteht."

In der Politik VIII, 3, wo Aristoteles vom Gebrauch der Musik zum Unterrichte spricht, findet sich eine ähnliche Erörterung: „*Die Natur fordert nicht allein geordnete Beschäftigung, sondern auch die Fähigkeit, die Muſsestunden anständig hinzubringen. Ist nun Beides nöthig, und ist jedoch die Muſse wünschenswerther, so fragt sichs durchaus, was man denn in der Muſse thun soll? Gewiſslich nicht spielen: denn dann wäre das Spiel nothwendig der Endzweck des Lebens. Ist nun dieses unmöglich und ist das Spiel vielmehr zwischen der Beschäftigung zu gebrauchen (denn der Arbeitende bedarf des Ausruhens, und das Spielen hat das Ausruhen zum Zweck, indem die Beschäftigung mit Mühe und Anstrengung verbunden ist), so muſs man das Spiel wie ein Heilmittel anwenden, indem man die rechte Zeit seines Gebrauches abwartet. Denn derartige geistige Erregung ist Erholung und mittelst des Vergnügens Ausruhen. Die Muſse aber enthält Vergnügen und Glückseeligkeit und Gefühl des Wohlbehagens unmittelbar in sich, und dieſs wird nicht den Beschäftigten sondern den Unbeschäftigten zu Theil. Denn der Beschäftigte beschäftigt sich eines Zweckes wegen, um etwas das er nicht hat zu erreichen; die Glückseeligkeit dagegen ist Selbstzweck und nach der allgemeinen Vorstellung nicht mit Unangenehmen sondern mit Vergnügen gepaart. Unter diesem Vergnügen aber denken sich nicht alle dasselbe, sondern jeder nach seiner Art und Verfassung, der Beste das Beste und aus dem Edelsten entspringende. Folglich ist einleuchtend, daſs man auch zur Unterhaltung für die Muſsestunden etwas lernen und sich bilden muſs, und daſs diese Bildungsmittel und Unterrichtsgegenstände ihren Zweck in sich selbst haben müssen, während die für die Beschäftigung dienenden als nothwendig und als Mittel für andere Zwecke getrieben werden."*

Aristoteles setzt also den höchsten Lebensgenuſs in die Betrachtung (θεωρία). Unter Betrachtung aber versteht er nicht eben Speculation, die auf Erforschung des Verborgenen gerichtet ist, also von einem Bedürfnisse ausgeht und ein Ziel auſser ihr (nämlich Erkenntniſs) erstrebt: sondern nimmt das Wort in demjenigen Sinne, in welchem es von den Griechen allgemein verstanden wurde, und in welchem der Kunstgenuſs mit inbegriffen war. Diese geistige Thätigkeit hat Analogie mit dem Spiele, und Schiller hat darum auch kein Bedenken getragen, sie Spiel zu nennen, wobei er natürlich den gewöhnlichen Begriff des Wortes eben so wie Aristoteles die παιδιὰ abwehrt.

Die Abhandlung Schillers (über die ästhetische Erziehung des Menschen) kann daher zur Ergänzung der Ansichten des Aristoteles dienen; und zugleich geleitet sie uns weiter zur Erkennung dessen, was Kunst und Poesie ganz allein wirken und nicht mit der philosophischen Betrachtung gemein haben. „Triebe," sagt er, „sind die einzigen Kräfte in der empfindenden Welt. Hat die Wahrheit bis jetzt ihre siegende Kraft noch so wenig bewiesen, so liegt dieſs nicht an dem Verstande, der sie nicht zu entschleiern wuſste, sondern an dem Herzen, das sich ihr verschloſs, an dem Triebe, der nicht für sie handelte."

„Nicht genug, daſs alle Aufklärung des Verstandes nur insofern Achtung verdient, als sie auf den Charakter zurückflieſst, sie geht auch gewissermaſsen von dem Charakter aus, weil der Weg zu dem Kopf durch das Herz geöffnet werden muſs. Ausbildung des Empfindungsvermögens ist also das dringendere Bedürfniſs der Zeit, nicht bloſs weil sie ein Mittel wird, die verbesserte Einsicht für das Leben wirksam zu machen, sondern selbst darum, weil sie zur Verbesserung der Einsicht wirkt."

„Wie und wo aber kann man auf das Empfindungsvermögen der Menschen einwirken? Wenn man sich ihrer Vergnügnngen bemächtigt nnd sie gewöhnt, sich am Anblick des Schönen und Edlen zu ergötzen. Verjage die Willkühr, die Frivolität, die Rohigkeit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt anch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. Wo du sie findest, umgieb sie mit edlen, mit groſsen, mit geistreichen Formen, schlieſse sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet."

Schiller setzt nun zwei Triebe, einen sinnlichen oder Stofftrieb, der aus dem physischen Dasein des Menschen hervorgeht und beschäftigt ist, ihn in die Schranken der Zeit zu setzen und zur Materie zu machen; und einen vernünftigen oder Formtrieb, der auf Behauptung der Persönlichkeit (Vernunft) dringt, Zeit und Veränderung aufhebt, auf Wahrheit und Recht geht. Wenn der erste nur Fälle macht, so giebt der andere Gesetze, welche Allgemeinheit und Nothwendigkeit enthalten.

„Ueber diese Triebe, die von Natur nicht entgegengesetzt sind, zu wachen, und einem jeden derselben seine Gränzen zu sichern, ist die Aufgabe der Kultur. Sie soll die Sinnlichkeit gegen die Eingriffe der Freiheit, und die Persönlichkeit gegen die Macht der Empfindung sicher stellen. Jenes erreicht sie durch Ausbildung des Gefühlsvermögens, dieses durch Ausbildung des Vernunftvermögens. Den Stofftrieb muſs daher die

8 *

Persönlichkeit, und den Formtrieb die Empfänglichkeit oder die Natur in seinen gehörigen Schranken halten."

Es giebt einen dritten Trieb, in welchem sie beide verbunden sind, welcher **Spieltrieb** genannt werden kann *). „Der sinnliche Trieb will, daſs Veränderung sei, daſs die Zeit einen Inhalt habe: der Formtrieb will, daſs die Zeit aufgehoben, daſs keine Veränderung sei: der Spieltrieb also würde dahin gerichtet sein, die Zeit in der Zeit aufzuheben, Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu verbinden. Der sinnliche Trieb will bestimmt werden, Objecte empfangen; der Formtrieb will selbst bestimmen, sein Object hervorbringen; der Spieltrieb also wird bestrebt sein, so zu empfangen wie er selbst hervorgebracht hätte und so hervorzubringen wie der Sinn zu empfangen trachtet. Der sinnliche Trieb schlieſst aus seinem Subjecte alle Selbstthätigkeit und Freiheit, der Formtrieb schlieſst aus dem seinigen alle Abhängigkeit, alles Leiden aus: dort ist physische, hier moralische oder Vernunft - Nothwendigkeit. Der Spieltrieb also wird das Gemüth zugleich moralisch und physisch nöthigen; er wird also, weil er alle Zufälligkeiten aufhebt, auch alle Nöthigung aufheben, und den Menschen sowohl physisch als moralisch in Freiheit setzen. Z. B. wer leidenschaftlich liebt was seiner Verachtung würdig ist, empfindet physische, wer achten muſs den dem er feindlich gesinnt ist, moralische Nöthigung: sobald aber Neigung und Achtung zusammentreffen, verschwindet sowohl der Zwang der Empfindung als der Zwang der Vernunft, und wir fangen an frei zu lieben, d. h. zugleich mit unserer Neigung und mit unserer Achtung zu spielen. Der sinnliche Trieb läſst unsere formale Beschaffenheit, oder unsere Vollkommenheit, zufällig; der Formtrieb unsere materielle, oder unsere Glückseeligkeit. Der Spieltrieb, indem er beide zufällig macht und mit der Nothwendigkeit auch die Zufälligkeit verschwindet, wird die Zufälligkeit in beiden wieder aufheben, mithin Form in die Materie und Realität in die Form bringen. In demselben Maaſse, als er den Empfindungen und Affecten ihren dynamischen Einfluſs nimmt, wird er sie mit den Ideen der Vernunft in Uebereinstimmung bringen, und in demselben Maaſse, als er den Gesetzen der Vernunft ihre moralische Nöthigung benimmt, wird er sie mit dem Interesse der Sinne versöhnen."

*) Es ist leicht einzusehen, daſs, wie der Stofftrieb die **Empfindung**, und der Formtrieb die **Vernunft**, so der Spieltrieb die **Phantasie** zum Organe hat. Nach dieser Einsicht wird es den Lesern leicht sein, dasjenige, was oben aus Humboldt's Abhandlungen mitgetheilt ist, mit diesen Ansichten seines Freundes Schiller in Einklang zu bringen.

Digitized by Google

„Der Gegenstand des sinnlichen Triebes heiſst *Leben*, der des Formtriebes *Gestalt*, der des Spieltriebes *lebende Gestalt*, ein Begriff, der dem, was man in weitester Bedeutung *Schönheit* nennt, zur Bezeichnung dient. Ein Marmorblock wird lebende Gestalt durch den Künstler: ein Mensch ist lebende Gestalt, indem seine Form in unserer Empfindung lebt und sein Leben in unserem Verstande sich formt, d. h. wenn wir ihn als schön beurtheilen."

„Dem Stofftrieb wie dem Formtrieb ist es mit ihren Forderungen *ernst*, weil jener sich auf die Wirklichkeit, dieser auf die Nothwendigkeit der Dinge bezieht, jener auf Erhaltung des Lebens, dieser auf Bewahrung der Würde, beide auf Wahrheit und Vollkommenheit, gerichtet sind. Aber das Leben wird gleichgiltiger so wie sich die Würde einmischt, und die Pflicht nöthigt nicht mehr sobald die Neigung zieht: eben so nimmt das Gemüth die Wirklichkeit der Dinge, die materielle Wahrheit, freier und ruhiger auf, sobald es der formalen Wahrheit, dem Gesetze der Nothwendigkeit, begegnet, und fühlt sich durch Abstraction nicht mehr abgespannt, sobald die unmittelbare Anschauung sie begleiten kann. Mit einem Worte: indem es mit Ideen in Gemeinschaft kommt, verliert das Wirkliche seinen Ernst, weil es *klein* wird; und indem es mit der Empfindung zusammentrifft, legt das Nothwendige den seinigen ab, weil es *leicht* wird."

„*Der Mensch spielt nur wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch wo er spielt.* Dieser Satz wirkte längst in der Kunst und in dem Gefühle der Griechen, ihrer vornehmsten Meister; nur daſs sie in den Olympus versetzten was auf der Erde sollte ausgeführt werden. Von der Wahrheit desselben geleitet, lieſsen sie sowohl den Ernst und die Arbeit, welche die Wangen der Sterblichen furchen, als auch die nichtige Lust, die das leere Angesicht glättet, aus der Stirn der seeligen Götter verschwinden, gaben die Ewigzufriedenen (αὐτάρκεις) von den Fesseln jedes *Zweckes*, jeder Pflicht, jeder Sorge frei, und machten den Müſsiggang (oder die Muſse, σχολή) und die Gleichgültigkeit zum beneideten Loos des Götterstandes, ein bloſs menschlicher Name für das freieste und erhabenste Sein. Sowohl der materielle Zwang der Naturgesetze als der geistige Zwang der Sittengesetze verlor sich in ihrem höheren Begriff von Nothwendigkeit, der beide Welten zugleich umfaſste, und aus der Einheit jener beiden Nothwendigkeiten gieng ihnen erst die wahre Freiheit hervor."

Schiller zeigt nun ferner, daſs der sinnliche Mensch ein vernünftiger werde dadurch daſs er ein ästhetischer werde: denn im ästhetischen Zustande vereinigen sich die Gesetzgebungen der Sinnlichkeit und der Vernunft, und der Mensch lerne die Freiheit, ehe er nöthig habe sie auszuüben. Die Schönheit sei die Vermittlerin zwischen Materie und Form, sie verknüpfe die zwei entgegengesetzten Zustände des Denkens und Empfindens durch einen dritten, in welchem Sinnlichkeit und Vernunft zugleich thätig sind und das Gemüth weder physisch noch moralisch genöthigt werde, den ästhetischen. Die ästhetische Stimmung gebe uns die Freiheit zurück, welche durch einseitiges Empfinden und ausschlieſsendes Denken entzogen werde: denn dieselbe sei bloſse Bestimmbarkeit ohne alle bestimmende Schranken.

„Das Gemüth geht von der Empfindung zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung über, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft zugleich thätig sind, eben deſswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben und durch eine Entgegensetzung eine Negation bewirken. Diese mittlere Stimmung, welche das Gemüth weder physisch noch moralisch nöthigt und doch auf beide Art thätig ist, verdient vorzugsweise eine freie Stimmung zu heiſsen, und wenn man den Zustand sinnlicher Bestimmung den physischen, den Zustand vernünftiger Bestimmung aber den logischen und moralischen nennt, so muſs man diesen Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit den ästhetischen heiſsen."

„Haben wir uns dem Genuſs ächter Schönheit dahingegeben, so sind wir in einem solchen Augenblicke unserer leidenden und thätigen Kräfte in gleichem Grad Meister, und mit gleicher Leichtigkeit werden wir uns zum Ernst und zum Spiele, zur Ruhe und zur Bewegung, zur Nachgiebigkeit und zum Widerstand, zum abstracten Denken und zur Anschauung wenden. Diese hohe Gleichmüthigkeit und Freiheit des Geistes, mit Kraft und Rüstigkeit verbunden, ist die Stimmung, in der uns ein ächtes Kunstwerk entlassen soll, und es giebt keinen sicherern Probierstein der wahren ästhetischen Güte. Finden wir uns nach einem Genuſs dieser Art zu irgend einer besonderen Empfindungsweise oder Handlungsweise vorzugsweise aufgelegt, zu einer andern hingegen ungeschickt und verdrossen, so dient dieſs zu einem untrüglichen Beweise, daſs wir keine rein ästhetische Wirkung erfahren haben, es sei nun daſs es an dem Gegenstand oder an unserer Empfindungsweise oder (wie fast immer der Fall ist) an beiden zugleich gelegen habe."

Digitized by Google

„Der Uebergang von dem leidenden Zustande des Empfindens zu dem thätigen des Denkens und Wollens geschieht nicht anders als durch einen mittleren Znstand ästhetischer Freiheit, und obgleich dieser Zustand an sich weder für unsere Einsichten noch Gesinnungen etwas entscheidet, mithin nnseren intellectuellen und moralischen Werth ganz und gar problematisch läſst, so ist er doch die nothwendige Bedingung, unter welcher allein wir zu einer Einsicht nnd zu einer Gesinnung gelangen können. Mit einem Wort: *es giebt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daſs man denselben zuvor ästhetisch macht.*"

„Schon auf dem gleichgültigen Felde des physischen Lebens muſs der Mensch sein moralisches anfangen; noch in seinem Leiden muſs er seine Selbstthätigkeit, noch innerhalb seiner sinnlichen Schranken seine Vernunftfreiheit beginnen; *schon seinen Neignngen mnſs er das Gesetz seines Willens auflegen:* er muſs den Krieg gegen die Materie in ihre eigene Gränze spielen, damit er es überhoben sei, auf dem heiligen Boden der Freiheit gegen diesen furchtbaren Feind zu fechten; *er mnſs lernen edler zu begehren, damit er nicht nöthig habe erhaben zu wollen.* Dieses wird geleistet durch ästhetische Kultur, welche alles das, worüber weder Naturgesetze die menschliche Willkühr binden noch Vernunftgesetze, Gesetzen der Schönheit unterwirft, und in der Form, die sie dem äuſseren Leben giebt, schon das innere eröffnet."

Was Schiller mit dem Namen des ästhetischen Gefühls und des Geschmackes bezeichnet, ist genau dasjenige was die Griechen unter dem Sittlichschönen (καλόν oder καλοκἀγαθόν) nnd die Römer unter dem *honestum* verstanden haben. Sein Verhältniſs zum Moralischen (den Forderungen der Vernunft im Krieg mit der Sinnlichkeit) und dem Sinnlichen (dem Triebe der Begierden im Widersprnche mit der Vernnnft) setzt er noch deutlicher in der Abhandlung „über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten" auseinander: „Jeder ohne Unterschied würde das Gute vorziehen, weil es das Gnte ist, wenn es nicht znfälliger Weise das Angenehme ausschlösse oder das Unangenehme nach sich zöge. Alle Unmoralität in der Wirklichkeit scheint also aus der Collision des Guten mit dem Angenehmen oder, was anf Eins hinansläuft, der Begierde mit der Vernunft zu entspringen, nnd einerseits die *Stärke der sinnlichen Antriebe*, anderseits die *Schwäche der moralischen Willenskraft* zur Quelle zu haben. Moralität kann also auf zweierlei Weise befördert werden, wie sie auf zweierlei Weise gehindert wird: entweder man muſs die Parthei der Vernunft und die Kraft des

Digitized by Google

guten Willens verstärken, daſs keine Versuchung ihn überwältigen könne, oder man muſs die Macht der Versuchung brechen, damit auch die schwächere Vernunft und der schwächere gute Wille ihnen noch überlegen seien. Der natürliche innere Feind der Moralität ist der sinnliche Trieb, der, sobald ihm ein Gegenstand vorgehalten wird, nach Befriedigung strebt, und sobald die Vernunft etwas ihm Anstöſsiges gebietet, ihren Vorschriften sich entgegensetzt. Dieser sinnliche Trieb ist ohne Aufhören geschäftig, den Willen in sein Interesse zu ziehen, der doch unter sittlichen Gesetzen steht und die Verbindlichkeit auf sich hat, sich mit den Ansprüchen der Vernunft nie im Widerspruche zu befinden."

„Rohen Gemüthern giebt die Begierde unmittelbar das Gesetz und sie handeln bloſs wie ihren Sinnen gelüstet. Moralischen Gemüthern giebt die Vernunft das Gesetz und der Hinblick auf die Pflicht ist es wodurch sie über Versuchung siegen. In ästhetisch verfeinerten Seelen ist noch eine Instanz mehr, welche nicht selten die Tugend ersetzt, wo sie mangelt, und da erleichtert, wo sie ist. Diese Instanz ist *der Geschmack*. Der Geschmack fordert Mäſsigung und Anstand, er verabscheut alles was eckig, was hart, was gewaltsam ist, und neigt sich zu allem was sich leicht und harmonisch zusammenfügt. Jene materiellen Neigungen und rohen Begierden, die sich der Ausübung des Guten so hartnäckig und stürmisch entgegensetzen, sind durch den Geschmack aus dem Gemüthe verwiesen und an ihrer Statt edlere und sanftere Neigungen darin gepflanzt worden, die sich auf Ordnung, Harmonie und Vollkommenheit beziehen. Wenn also jetzt die Begierde spricht, so muſs sie eine strenge Musterung vor dem Schönheitssinn anshalten; und wenn jetzt die Vernunft spricht, so findet sie nicht nur keinen Widerstand, sondern vielmehr die lebhafteste Beistimmung von Seiten der Neigung — der Geschmack giebt also dem Gemüthe eine für die Tugend zweckmäſsige Stimmung, weil er die Neigungen entfernt die sie hindern, und diejenigen erweckt die ihr günstig sind. Der Geschmack kann der wahren Tugend keinen Eintrag thun, wenn er gleich in allen den Fällen, wo der Naturtrieb die erste Anregung macht, dasjenige schon vor seinem Richterstuhle abthut, worüber sonst das Gewissen hätte erkennen müssen. Der Geschmack kann hingegen der wahren Tugend in allen den Fällen positiv nützen, wo die Vernunft die erste Anregung macht und in Gefahr ist, von der stärkeren Gewalt der Naturtriebe überstimmt zu werden. In diesen Fällen nämlich stimmt er unsere Sinnlichkeit zum Vortheil der Pflicht und macht also auch ein

Digitized by Google

geringes Maſs moralischer Willenskraft der Ausübung der Tugend gewachsen."

In der Abhandlung über Anmuth und Würde ferner zeigt er, daſs aus der vollkommenen Uebereinstimmung der Vernunft mit dem Triebe dasjenige entstehe, was theils Anmuth und theils Würde genannt wird, das Bild reiner Menschlichkeit: „Der Mensch unterdrückt entweder die Forderungen seiner sinnlichen Natur, um sich den höheren Forderungen seiner vernünftigen gemäſs zu verhalten; oder er kehrt es um und ordnet den vernünftigen Theil seines Wesens dem sinnlichen unter, und folgt also bloſs dem Stoſse, womit ihn die Naturnothwendigkeit gleich den andern Erscheinungen forttreibt; oder die Triebe des letzteren setzen sich mit den Gesetzen des ersteren in Harmonie, und der Mensch ist einig mit sich selbst. Wenn sich der Mensch seiner reinen Selbstständigkeit bewuſst wird, so stöſst er alles von sich was sinnlich ist, und nur durch diese Absonderung von dem Stoffe gelangt er zum Gefühl seiner rationellen Freiheit. Dazu aber wird, weil die Sinnlichkeit hartnäckig und kraftvoll widersteht, von seiner Seite eine merkliche Gewalt und groſse Anstrengung erfordert, ohne welche es ihm unmöglich wäre, die Begierde von sich zu halten und den nachdrücklich sprechenden Instinct zum Schweigen zu bringen. Der so gestimmte Geist läſst die von ihm abhängende Natur, sowohl da wo sie im Dienste seines Willens handelt als da wo sie seinem Willen vorgreifen will, erfahren, daſs er ihr Herr ist. Unter seiner strengen Zucht wird also die Sinnlichkeit unterdrückt erscheinen, und der innere Widerstand wird sich von auſsen durch Zwang verrathen. Eine solche Verfassung des Gemüths kann also der Schönheit nicht günstig sein, welche die Natur nicht anders als in ihrer Freiheit hervorbringt, und es wird daher auch nicht die Grazie sein können, wodurch die mit dem Stoffe kämpfende moralische Freiheit sich kenntlich macht. Wenn hingegen der Mensch, unterjocht vom Bedürfniſs, den Naturtrieb ungebunden über sich herrschen läſst; so verschwindet mit seiner Selbstständigkeit auch jede Spur derselben in seiner Gestalt u. s. w. Bei der Freiheit, welche die Sinnlichkeit sich nimmt, ist also ebenfalls an keine Schönheit zu denken. Ein Mensch in diesem Zustande empört nicht bloſs den moralischen Sinn, der den Ausdruck der Menschheit unnachläſslich fordert; auch der ästhetische Sinn, der sich nicht mit dem bloſsen Stoffe befriedigt, sondern in der Form ein freies Vergnügen sucht, wird sich mit Ekel von einem solchen Anblick abwenden, bei welchem nur die Begierde ihre Rechnung finden kann."

Digitized by Google

„Wenn also weder die über die Sinnlichkeit herrschende Vernunft noch die über die Vernnnft herrschende Sinnlichkeit sich mit Schönheit des Ausdrucks vertragen; so wird (denn es giebt keinen vierten Fall) derjenige Zustand des Gemüths, wo Vernunft und Sinnlichkeit — *Pflicht und Neigung* — zusammenstimmen, die Bedingung sein, unter der die Schönheit des Spieles (d. h. die Anmuth) erfolgt."

„Nicht Tugenden, sondern die Tugend ist des Menschen Vorschrift, und *Tugend ist nichts anderes als eine Neigung zur Pflicht*. Der Mensch soll Lust nnd Pflicht in Verbindung bringen, er soll seiner Vernunft mit Frcnden gehorchen. Nicht um sie wie eine Last wegzuwerfen oder wie eine grobe Hülle von sich abzustreifen, nein, um sie aufs innigste mit seinem höhern Selbst zu vereinbaren, ist seiner reinern Geisternatur eine sinnliche beigesellt. Dadurch schon, daſs sie ihn zum vernünftig-sinnlichen Wesen, d. i. zum Menschen machte, kündigte ihm die Natur die Verpflichtung an, nicht zu trennen was sie verbunden hat, auch in den reinsten Aeuſserungen seines göttlichen Theiles den sinnlichen nicht hinter sich zu lassen, und den Triumph des einen nicht auf Unterdrückung des andern zu gründen. Erst alsdann, wenn sie *aus seiner gesammten Menschheit* als eine vereinigte Wirkung beider Principien hervorquillt, *wenn sie ihm zur Natur geworden*, ist seine sittliche Denkart geborgen: denn so lange der sittliche Geist noch *Gewalt* anwendet, so muſs der Naturtrieb ihm noch *Macht* entgegen zu setzen haben: aber der *versöhnte* ist ihm wahrhaft verbunden."

„Es erweckt kein gutes Vorurtheil für einen Menschen, wenn er der Stimme des Triebes so wenig trauen darf, daſs er gezwungen ist, ihn jedesmal erst vor dem Grundsatze der Moral abzuhören: vielmehr achtet man ihn hoch, wenn er sich demselben, ohne Gefahr durch ihn miſsgeleitet zu werden, mit einer gewissen Sicherheit vertraut. Denn das beweist, daſs beide Principien in ihm sich schon in derjenigen Uebereinstimmung befinden, welche das Siegel der vollendeten Menschheit und dasjenige ist, was man unter einer *schönen Seele* versteht. Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daſs es dem Affect die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben im Widerspruch zu stehen. Daher sind bei einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. Man kann ihr auch keine einzige darunter zum Verdienst anrechnen, weil eine Befriedi-

Digitized by Google

gung des Triebes nie verdienstlich heiſsen kann. Die schöne Seele hat kein anderes Verdienst, als daſs sie ist. Mit einer Leichtigkeit, als wenn bloſs der Instinct aus ihr handelte, übt sie der Menschheit peinlichste Pflichten aus, und das heldenmäſsigste Opfer, das sie dem Naturtriebe abgewinnt, fällt wie eine freiwillige Wirkung eben dieses Triebes in die Augen*). Daher weiſs sie auch selbst niemals um die Schönheit ihres Handelns, und es fällt ihr nicht ein, daſs man anders handeln und empfinden könne u. s. w."

„In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung. Nur im Dienste einer schönen Seele kann die Natur zugleich Freiheit besitzen und ihre Form bewahren, da sie die erstere unter der Herrschaft eines strengen Gemüths, letztere unter der Anarchie der Sinnlichkeit einbüſst."

Sowie die Anmuth der Ausdruck einer schönen Seele ist, so ist Würde der Ausdruck einer erhabenen G e s i n n u n g. Beherrschung der Triebe durch die moralische K r a f t ist Geistesfreiheit, und Würde heiſst ihr Ausdruck in der Erscheinung. Anmuth liegt in der Freiheit der willkührlichen Bewegungen, Würde in der Beherrschung der unwillkührlichen. Würde wird daher mehr im Leiden (πάθος), Anmuth mehr im Betragen (ἦθος) gefordert und gezeigt. Der Mensch muſs alles mit Anmuth thun was er innerhalb seiner Menschheit verrichten kann, und alles mit Würde welches zu verrichten er über seine Menschheit hinausgehen muſs. So wie wir Anmuth von der Tugend fordern, so fordern wir Würde von der Neigung. Sind Anmuth und Würde, jene durch die Schönheit des Baues, diese durch Kraft unterstützt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet, und sie steht da, gerechtfertigt in der Geisterwelt und freigesprochen in der Erscheinung."

Schiller bemerkt, daſs nach diesem Ideale menschlicher Schönheit die Antiken gebildet sind. Er konnte hinzusetzen, daſs nach demselben auch die Erziehung der Alten geleitet wurde, und daſs dasjenige, was er schöne Seele und würdige Gesinnung nennt, in demjenigen enthalten ist, was die Alten *ingenuus*, *γενναῖος* nennen, weſshalb auch die schönen Künste, als Mittel zu solcher Bildung, *artes ingenuae* oder *liberales* genannt wurden. Zugleich fällt dieser Begriff mit demjenigen zusammen, was Schiller Naivetät genannt hat: und was er von dieser (in

*) Nicht das G r o ſ s e, sondern nur das R e i n m e n s c h l i c h e geschieht, wie Schiller an einer Stelle seines Wallensteins sagt.

Digitized by Google

der Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung) und von der Anmuth und Würde gleichmäſsig gerühmt hat, das legt er wiederum als Eigenschaften der Dichtkunst bei:

„Beseeligend war ihre Nähe
Und alle Herzen wurden weit:
Doch eine Würde, eine Höhe
Entfernte die Vertraulichkeit."

Wenden wir uns nun wiederum zum Aristoteles, so werden wir sehen, wie sehr dieser in allen Punkten mit Schiller übereinstimmt. Er setzt auſser der Vernunft zwei Aeuſserungen der Seele, die animalische (τὸ φυτικόν), welche nichts mit der Vernunft gemein habe, und den Trieb (τὸ ἐπιθυμητικόν), der wenigstens auf die Vernunft höre, Warnungen und Ermahnungen zulasse. Somit gebe es eine doppelte Tüchtigkeit oder Tugend, die der Einsicht (διανοητική) und die der Gesinnung oder des Charakters (ἠθική). Jene gewinne durch Lernen und brauche Zeit und Erfahrung, diese durch Gewöhnung, wie schon der Name andeute, ἦθος = ἔθος. Ueber diese Gewöhnung nun äuſsert sich Aristoteles in der Ethik II, 3. ganz übereinstimmend mit Schiller: *„Alle Tüchtigkeit der Gesinnung* (ἦθος) *hängt mit dem Angenehmen und Unangenehmen zusammen: denn wir thun das Schlechte weil es uns Lust gewährt und unterlassen das Gute weil es uns unbequem ist. Darum müssen die Menschen, wie Plato sagt, sogleich von Kindheit auf so geleitet werden, daſs sie an demjenigen, woran sie sollen, Vergnügen finden und dasjenige verabscheuen was sie verabscheuen sollen. D a r i n l e d i g l i c h b e s t e h t d i e r i c h t i g e E r z i e h u n g. Die Tugenden haben es ferner mit Handlungen und Leidenschaften zu thun; jeder Leidenschaft aber und jeder Handlung folgt Lust und Unlust: auch darum also hat es die Tugend mit der Lust und Unlust oder dem Angenehmen und Unangenehmen zu thun. Dieſs beweisen auch die Strafen. Sie sollen Heilmittel sein: Heilmittel aber sind nur durch das Gegentheil möglich. Ferner jede Eigenschaft* (ἕξις) *steht der Natur nach in Beziehung und hat es zu thun mit dem, wodurch sie verschlechtert oder gebessert wird. Nun werden aber die Eigenschaften durch Lust und Unlust verschlechtert, indem man entweder ungeziemende Lust oder Unlust oder mit Ungebühr oder zur Unzeit u. s. w. sucht oder flieht. Drum definirt man auch die Tugend als Gleichgültigkeit und Unangefochtenheit, welches, so geradehin ausgesprochen, nicht richtig ist: man muſs vielmehr sagen Gleichgültigkeit und Unangefochtenheit in Bezug auf ungeziemende Lust und Unlust, zur Unzeit, mit Ungebühr u. s. w. Die Sache wird auch noch aus Folgendem klar. Dreierlei ist das zu Erstrebende und das zu Fliehende: 1) das Schöne und Edle,*

2) das Nützliche, 3) das Angenehme, und ihr Gegentheil, nämlich: 1) das Häſsliche und Unmoralische, 2) das Schädliche, 3) das Unangenehme. In diesem allen thut der Tugendhafte das Rechte und handelt der Schlechte unrecht, doch am meisten in Bezug auf das Angenehme und Unangenehme. Denn die Lust haben die Thiere mit uns gemein und sie liegt auch bei den zwei anderen Arten mit zu Grunde: denn auch das Schöne und das Nützliche erscheint angenehm. Ferner ist sie von Kindheit her mit uns aufgewachsen, und darum ist es schwer, diesen Zustand abzustreifen, da er mit unserer Existenz verwachsen ist: und wir regeln auch unsere Handlungen mehr oder weniger nach der Lust und der Unlust. Drum kommt für unser Handeln sehr viel darauf an, ob wir uns auf edle oder rohe Weise ergötzen, und auf gebührende oder ungebührende Weise Miſsbehagen empfinden. Ferner ist es schwerer mit der Lust zu streiten als mit der Begierde, wie Heraklit sagt: immer aber beim Schwereren zeigt sich die Tüchtigkeit, und hier ist auch das Richtige mehr werth als beim Leichteren."

Es läſst sich schon hieraus abnehmen, daſs Aristoteles keine indifferente Wirkung von den Künsten begehren und dem Aesthetischen nicht an sich einen erspriesslichen Eindruck auf das Gemüth zuschreiben wird. Für die Verstandesbildung zwar sind alle Nachahmungen der Kunst von gleichgroſsem Vortheil: denn alle lassen uns den nachgeahmten Gegenstand ruhig, leidenschaftlos und frei von der Verwirrung der Begierde oder des Abscheus betrachten. Was aber den Einfluſs auf Gesinnung und Charakter betrifft, so verhält sich die Sache also: Was uns ergötzen soll, muſs zwar jedenfalls schön sein, aber es braucht nicht eben auch eine würdige Gesinnung und ein edleres Streben zu verrathen. Gemählden, wie die des Chairephanes waren, wird, wenn sie wahr und den von der Moral unabhängigen Forderungen der Kunst gemäſs sind, niemand das Lob der Schönheit streitig machen; aber auf Veredlung der Gesinnung können sie unmöglich wirken: eher noch könnten sie die Leidenschaft der sinnlichen Liebe homöopathisch reinigen, wie die phrygische Musik die Schwärmerei der Verzückten. Handelt sich's also um Veredlung des Herzens und Erhebung der Gesinnung, so muſs man in den Kunstschöpfungen einen Unterschied machen, und den Gemeinen, Rohen und Unsittlichen nicht das Homogene, etwa Aristophanische Komoedien, bieten, sondern das Edlere, durch welches sie zu dem höheren Standpunkte des Künstlers emporgezogen werden. Dieſs erklärt Aristoteles noch weiter in demjenigen was er Polit. VIII, 5. von den Wirkungen der Musik spricht: *„Weil die Musik zum Angenehmen gehört, und es bei*

der Tugend darauf ankommt, daſs man auf die rechte Weise Vergnügen empfindet, liebt und verabscheut, so muſs man offenbar nichts so sehr lernen und üben, als richtig empfinden und an würdigen Gesinnungen und schönen Handlungen Vergnügen empfinden. Es sind aber auſser den Organismen der Wirklichkeit besonders in den Rhythmen und Melodien Analogien des Zornes und der Sanftheit, der Tapferkeit, der Sittsamkeit und aller ihrer Gegensätze sammt den übrigen Charakter-Eigenschaften. Dieſs beweist die That, weil wir beim Anhören derselben umgestimmt werden. Die Gewöhnung aber, an dem Analogen der Nachbildung Vergnügen zu finden, führt nahe dahin, gegen das Wirkliche sich in gleicher Weise zu verhalten, z. B. wenn einer beim Anblick eines Bildes Vergnügen empfindet aus keinem anderen Grunde, als wegen der Gestalt selbst, so muſs ihm nothwendig die Betrachtung dessen, wovon er das Bild anschaut, in der Wirklichkeit ebenfalls angenehm sein. Nun ist aber in dem übrigen Wahrnehmbaren keine Analogie mit der Gesinnung), z. B. im Fühlbaren und Schmeckbaren, doch im Sichtbaren eine nur schwache: nämlich die Geberden sind von der Art, aber nur bis auf einen geringen Grad, und die derartige Empfindung ist allen Menschen gemein. Ferner sind Geberde und Gesichtsfarbe, die von der Gemüthsempfindung ausgehen, nicht Analogien sondern vielmehr Zeichen derselben, und sie erscheinen am Körper in den Leidenschaften. Trotz dem, sofern auch in der Betrachtung dieser ein Unterschied stattfindet, müssen junge Leute nicht Pausons, sondern Theognots, Werke betrachten und derjenigen Mahler und Bildhauer, die sonst noch Charakterzeichnung haben. In den Melodien aber ist unmittelbar Nachahmung des Charakters. Und dieſs ist daraus klar, daſs schon das Wesen der Tonarten in der Weise verschieden ist, daſs die Hörer verschieden afficirt und nicht von einer jeden derselben überein gestimmt werden, sondern von einigen traurig und schwermüthig, z. B. der sogenannten gemischt-lydischen, von anderen wollüstiger, z. B. den lustigen; eine andere bewirkt eine mittlere und besonders ruhige und gesetzte Stimmung, nämlich die dorische,*

---

*) Probl. XIX, 27. Warum prägt unter dem sinnlich Wahrnehmbaren das Hörbare allein die Gemüthsempfindung aus, und nicht die Farbe, nicht der Geruch, nicht der Geschmack? XIX, 29. Warum gleichen Takte und Melodien, als Stimme, der Empfindung? Geschmäcke aber und Farben und Gerüche nicht? Wohl weil sie Bewegungen sind so wie auch die Handlungen, und Wirksamkeit bereits etwas Charakteristisches ist und Charakter erzeugt. Die Geschmäcke aber und die Farben thun dieſs nicht.

Digitized by Google

endlich eine schwärmerisch begeisterte die phrygische *). *So lauten die richtigen Bemerkungen derer, die über diesen Zweig des Unterrichts nachgedacht haben. Denn sie nehmen die Beweise aus der Erfahrung. Und in gleicher Weise verhält sichs auch mit den Rhythmen. Denn die einen haben einen ruhigeren, die andern einen erregteren Charakter, und von letzteren wieder haben die einen massivere, die anderen feinere Bewegungen.*"

Demgemäſs ertheilt sodann Aristoteles auch die Vorschriften über den Gebrauch der Musik, z. B.: „*Man muſs weder die Pfeifen in den Unterricht einführen noch ein anderes derartiges Instrument, sondern diejenigen welche die Hörer besser machen können entweder in Bezug auf musische oder auf die andere Bildung. Ferner wirkt die Pfeife nicht auf die Gesinnung, sondern erzeugt vielmehr schwärmerische Begeisterung, und muſs also für solche Fälle angewandt werden, in denen der Kunstgenuſs mehr Reinigung als Bildung bezweckt.*"

„*Sokrates in der Platonischen Republik thut nicht Recht, die phrygische Harmonie allein neben der dorischen beizubehalten, während er doch oben darein die Pfeife verwirft. Denn die phrygische hat unter den Harmonien dieselbe Bedeutung wie die Pfeife unter den Instrumenten: beide wirken schwärmerische Begeisterung und regen Leidenschaften auf. Das beweist auch die Dichtkunst. Denn jede bacchische Dichtungsart und jede derartige Erregung bedient sich unter den Instrumenten am meisten der Pfeife, und unter den phrygischen Harmonien findet sich in den phrygischen Melodien das ihr Zustehende, wie z. B. der Dithyrambus einverstandener Maſsen zur phrygischen gehört.*"

Demnach unterscheidet Aristoteles eine dreifache Bestimmung der Musik und jeder anderen Kunst:

1) zur Bildung (der Gesinnung),
2) zur Reinigung der Leidenschaften,
3) zur Ergötzung und Erholung.

Wir haben nun noch mitzutheilen, was er von der Reinigung der Leidenschaften sagt: Polit. VIII, 7: „*Was wir unter dieser Reinigung verstehen, wollen wir hier bloſs kurz, später aber in der Poetik genauer auseinandersetzen. Die Leidenschaft, welche in manchen Gemüthern gewaltig herrscht, ist in allen vorhanden*

*) Lucian im Harmonides c. 1. bezeichnet den Charakter der Tonarten folgendermaſsen: *τῆς Φρυγίου τὸ ἔνθεον, τῆς Λυδίου τὸ βακχικόν, τῆς Δωρίου τὸ σεμνόν, τῆς Ἰωνικῆς τὸ γλαφυρόν.* Plato Rep. 398. E. sagt, daſs man die Ionische und Lydische *χαλαράς* die l o s e n nennt, daſs die phrygische kriegerischen Muth, die gemischt-lydische Schwermuth ausdrücke.

und nur durch den Grad verschieden, z. B. Mitleid, Furcht und Schwärmerei: denn auch von dieser Erregung zeigen sich manche ergriffen. Mittelst der heiligen Melodien nun sehen wir solche Begeisterte, wenn sie sich derjenigen Melodien bedienen, welche das Gemüth in schwärmerische Begeisterung versetzen, zur Ruhe gelangen und gleichsam Heilung und Reinigung gewinnen. Das nämliche muſs sich nothwendig auch an den Mitleidigen, den Furchtsamen und den Leidenschaftlichen überhaupt bewähren und an den übrigen, sofern ein jeder derartigen Zuständen unterliegt. Alle müssen eine gewisse Reinigung erfahren und unter Vergnügen erleichtert werden." Diese Worte des Aristoteles sind keiner Miſsdeutung fähig, und ich wüſste nicht was ihnen zur Erklärung noch beizufügen wäre. Uebrigens macht diese Bemerkung dem Aristoteles groſse Ehre, um so mehr, da die Neueren diesen Punkt theils unberücksichtigt gelassen theils gar nicht gewuſst haben was sie aus der kurzen in der Poetik enthaltenen Aeuſserung über die Reinigung der Furcht und des Mitleids durch die Tragoedie machen sollten. Daſs Goethe'n dieſs widerfuhr, ist bei seiner den Leidenschaften abholden Natur und der durchaus ethischen Beschaffenheit seiner Werke nicht zu verwundern. „Ich bin nicht zum tragischen Dichter geboren (schreibt er am 31. Okt. 1831 an Zelter), da meine Natur conciliant ist. Daher kann der reintragische Fall mich nicht interessiren, welcher eigentlich von Haus aus unversöhnlich sein muſs, und in dieser übrigens so äuſserst platten Welt kommt mir das Unversöhnliche ganz absurd vor." Aber auch Schiller, der für das Pathetische geboren war, ist nicht darauf gekommen, und rechnet die Tragoedie nicht zu den ganz freien Künsten, weil sie unter der Dienstbarkeit eines besonderen Zwecks, des Pathetischen stehe, und meint, daſs auch Werke des ernsten Affects um so vollkommener seien, je mehr sie auch im höchsten Sturme des Affects die Gemüthsfreiheit schonen. Das Letztere ist zwar ganz richtig, nur muſs man es nicht so verstehen, als ob der Dichter sich hüten müsse, daſs der Affect nicht allzu stark werde. Denn Aristoteles hält mit Recht die Tragoedie für desto vollkommener, je mehr sie geeignet sei Furcht und Mitleid zu erregen. Diese Leidenschaften müssen empfunden und stark und oft empfunden werden, damit eben durch ihre Durchempfindung die Reinigung bewerkstelligt werde. Schon in der Wirklichkeit giebt es kein anderes Heilmittel der Furchtsamkeit als öftere Bestehung des Furchtbaren. Hier ist aber die Empfindung mit Schmerz und Angst um die eigene Rettung verbunden, und die Erinnerung an diesen Schmerz kann immer wieder von Neuem die Standhaftigkeit erschüttern. Dagegen wird beim Kunstgenuſs selbst das

Schmerzliche und Widerwärtige zum Angenehmen und Wohlthätigen und die Empfindung der sonst unangenehmen Affecte ist mit Vergnügen gepaart. Den Grund dieses Vergnügens sucht Schiller in der moralischen Zweckmäſsigkeit, und macht somit, was doch seinen sonstigen Ansichten ganz zuwiderläuft, die Tragoedie zu einer Art von Morallehre, indem er einen gewissen Grad von Schuldigkeit vom tragischen Helden oder Reue und Selbstverdammung fordert. Und Goethe versteht unter der Aristotelischen Reinigung eine Ausgleichung und Versöhnung der betreffenden Leidenschaften, welche durch eine Art Menschenopfer geschehe, theils wirklich vollbracht theils durch ein Surrogat, wie im Falle Abrahams und Agamemnons, gelöst, wobei es ihm nicht unbewuſst ist, daſs diese Erklärung auf die jüdische Definition vom Trauer- und Lustspiel hinauslaufe, der zufolge der Held dort sterben müsse und hier heurathe. Diese Irrthümer haben für die Praxis unendlich viel geschadet, und ihnen besonders danken wirs, daſs wir so viele fehlerhafte und so wenig wahrhaft ergreifende Tragoedien besitzen. Um Schuld und Unschuld und Genugthuung hat sich der Dichter einer Tragoedie nicht mehr als jeder andere zu bekümmern. Er schildere groſse Handlungen und groſse Schicksale, so wird sich das andere von selbst einfinden: er errege Furcht und Mitleid durch alle ihm zu Gebot stehenden Mittel, aber er halte sich mit Bewuſstsein in den Grenzen der Schönheit. Schön heiſst zugleich mit der Wirklichkeit zusammentreffend und die Wirklichkeit verläugnend. Der Schauspieler bei Lucian, welcher den Wahnsinn des Ajax in der Weise darstellte, daſs die Mitspielenden und die im Parterre Sitzenden ihres Lebens nicht vor ihm sicher waren, und daſs er am Ende selbst förmlich raste und die Zuschauer rasen machte und eine Zeit lang darnach krank war, verwechselte die Wirklichkeit mit der Kunst. Und der Dichter, welcher eine Mordthat auf der Bühne mit allen Umständen der Wirklichkeit geschehen lieſse, würde denselben Fehler begehen, und entweder das Gegentheil von dem was er bezweckt bewirken, weil dergleichen gar nicht nachgeahmt werden kann (*quodcunque ostendis mihi sic incredulus odi*) oder Abscheu und Entsetzen, wenn die Nachahmung gelänge. Niemand begehrt den Gestank von Philoktets Wunde zu riechen, niemand den Schmutz und die garstigen Lumpen des Bettlers zu sehen: ingleichen begehrt niemand an die leiblichen Bedürfnisse des Chors erinnert zu werden, wenn er auch volle vier und zwanzig Stunden der Handlung beizuwohnen vorgiebt. Wachsfiguren machen einen unangenehmen, oft grauenhaften Eindruck, weil sie die Wirklichkeit plump und unschön nachahmen. Der Unterschied der Nachah-

Digitized by Google

mung und der Wirklichkeit tritt nicht bloſs da und dort hervor, sondern ist in jedem Wort und jedem Gedanken echter Dichtwerke zu erkennen. Denn wo äuſsert sich je im wirklichen Leben die Empfindung so klar, so zusammenhängend, in so wohlgesetzten Reden? Und erinnert die Bühne, bei aller Bemühung zu täuschen, nicht dennoch in jedem Augenblicke durch Alles an die Fiction? Wenn der Dichter einen Zustand oder eine Leidenschaft schildern will, so darf er, so genau er auch damit vertraut sein muſs, doch nicht selbst damit behaftet sein, um bewuſst und frei mit seinem Gegenstande zu gebahren, d. h., wie Schiller sagt, damit zu spielen. Diese Freiheit des Gemüthes theilt sich der Schöpfung des Dichters oder der Nachahmung mit, und durch diese den Beschauenden. Denn auch der Zuschauer im Theater bleibt sich bei aller Erschütterung seines Gemüths in jedem Augenblicke bewuſst, daſs das, was er mit dem innigsten Antheil vorgehen sieht, nicht wirklich sei. Wäre das nicht, so müſste er ja hinzuspringen und abwehren, wenn eine Mordthat geschehen soll. Es sei denn also, daſs wir den Sperlingen gleich sind, die nach den gemahlten Trauben pickten, oder dem Affen, der die Käfer aus dem naturhistorischen Werke herausfraſs, so werden wir Helden und Heldinnen lieben, ohne uns in sie zu verlieben, und verabscheuen, ohne sie zu hassen, und werden Furcht und Mitleid ohne Angst und Schmerz empfinden: die Stumpfen werden fühlen lernen, die Verhärteten erweicht, und die Weichlichen gestärkt werden. Es giebt keine andere Heilung für die Leidenschaften als entweder Abtödtung oder Reinigung. Abgetödtet sollen sie nicht werden: denn dieſs ist nicht möglich, ohne daſs wir mit ihnen auch die Empfindung und die Menschlichkeit tödten. Also bleibt bloſs die Reinigung übrig, welche die griechische Religion und Kunst, die im Grunde Eins waren, gleichmäſsig erstrebten, während die indische und ägyptische sammt der dorther stammenden mittelalterlichen Ascetik auf Abtödtung zielten. Diese Reinigung zeigt jedes griechische Götterbild; zu ihr wollen die höchsten Erzeugnisse der ernsten Poesie durch den Sturm der Leidenschaften hindurch die Menschen geleiten. „Es ist weder Anmuth noch ist es Würde, was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovisi zu uns spricht: es ist keines von beiden, weil es beides zugleich ist. Indem der weibliche Gott unsere Anbetung heischt, entzündet das göttliche Weib unsere Liebe; aber indem wir uns der himmlischen Holdseeligkeit aufgelöst hingeben, schreckt die himmlische Selbstgenügsamkeit uns zurück. In sich selbst ruhet und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben,

ohne Widerstand: da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöſse, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte. Durch jenes unwiderstehlich ergriffen und angezogen, durch dieses in der Ferne gehalten, befinden wir uns zugleich in dem Zustand der höchsten Ruhe und der höchsten Bewegung, und es entsteht jene wnnderbare Rührnng, für welche der Verstand keinen Begriff und die Sprache keinen Namen findet." Daneben stelle man das Bild eines indischen Asceten, kauernd, die Arme auf die Beine gelegt, die Augen scharf nach der Nasenspitze gerichtet, Vögel auf seinem Haupte nistend, und vor ihm ein göttliches Freudenmädchen nackt herumtanzend, bis es ihr gelingt, den Blick des Weisen von seiner Nase weg nach ihren Reizen hinzulenken, und er mit diesem Blicke aus dem höchsten Himmel der Himmel wieder zur Erde herabsinkt; und man wird sich den Werth griechischer Kunst, d. h. der Kunst überhaupt, vor indischer und anderer Weisheit veranschaulicht haben.

Daſs nun die Alten unter der Reinignng der Leidenschaften wirklich die Leidenschaften der Zuhörer, und nicht die Ausgleichung der Leidenschaften in der Dichtung, verstanden haben, das geht ferner aus einer Stelle in Plutarchs Schrift über das Lesen oder Zuhören c. 6. hervor, welche in mehrfacher Beziehung hier mitgetheilt zu werden verdient: „Man muſs es nicht wie die Blumenmädchen, sondern wie die Bienen machen. Jene suchen alles Blühende und Wohlduftende und binden und flechten zusammen was auf einige Stunden entzückt und dann verdirbt. Die Bienen aber fliegen sehr oft an Veilchen-, Rosen- und Hyacinthen-Beeten vorüber nach dem rauhen und herben Thymian, und lassen sich auf ihm nieder, um den goldnen Honig zu gewinnen; und wenn sie von ihm genommen haben was sie brauchen können, fliegen sie heim zu ihrer Arbeit. So muſs auch der bildungsbedürftige und unbefangene (καθαρός) Zuhörer oder Leser den Prunk und die Ueppigkeit der Sprache, die Bühnenstreiche und Effecte als Weide für witzspielende Drohnen stehen lassen, und fleiſsig in den Sinn der Rede und die Tendenz des Redners eindringen, und das Nützliche und Heilsame daraus schlürfen, bedenkend, daſs er nicht zum Augen- und Ohreuschmauſs, sondern zu seiner Bildung da ist, um sein Leben durch Einsicht zn regeln. Darum muſs er sich auch prüfen und die Lectüre darnach und nach der Stimmung, in der sie ihn entlassen hat, beurtheilen, indem er sich fragt, ob eine Leidenschaft in ihm milder, ein Gebresten leichter geworden ist, ob er an Lebensmuth, an ruhiger Ueberlegung, an Begeisterung für Tugend und Seelenadel gewonnen hat. Wer vom Friseur kommt, stellt sich vor den Spiegel und greift auf seinen Kopf, prüft den

Schnitt der Haare und den Geschmack des Friseurs: wer von einem Kunstgenuſs kommt, muſs sich ebenfalls betrachten und sein Gemüth beschauen, ob es von Lästigem und Maaſslosem befreit, ob es leichter und wohler geworden ist. Denn so wie Bäder, sagt Ariston, so nützen uns auch Bücher nichts, wenn sie uns nicht reinigen."

Solcherlei Prüfung nimmt freilich die Menge nicht mit sich vor, sondern empfängt den Eindruck unbewuſst, giebt sich jeder Wirkung hin, und verwechselt oft sogar die Wirklichkeit mit der Dichtung. Darum muſs die Obrigkeit zwar allerdings die Rolle des Herolds in Goethe's Faust übernehmen, aber es keineswegs machen wie der Sohn des Dryas, der starke Lykurgos (Il. VI, 130.), der, als er die Menge der Betrunkenen in ihrem Rausche so viele Tollheiten begehen sah, die Weinstöcke im ganzen Lande ausrottete, anstatt die Brunnen herbeizuleiten und den tollen Gott, wie Plato sagt, mit dem nüchternen zu mäſsigen und auf diese Weise die Menschen bei Besonnenheit zu erhalten (Plutarch vom Lesen der Dichter c. 1.). Eine andere stets wiederkehrende Erscheinung ist, daſs die Milderung roher Sitten, welche die Künste bewirken, gar bald in Weichlichkeit ausartet. Goethe bemerkte dieſs, und Schiller bestätigt es durch das Beispiel der Griechen, der Römer, der Italiener u. s. w. (im 10. Brief über die ästhetische Erziehung der Menschen), und zum Ueberfluſs bezeugt es auch Horaz Br. II, 1, 93. „Als Griechenland nach Beilegung der Kriege sich dem Müſsiggang hinzugeben und im Wohlergehen auszuarten anfieng, da war es bald für den Wetteifer der Ringer und bald für den der Rosse begeistert, hingerissen zu Bildnissen in Marmor, Erz und Elfenbein, es hieng mit Augen und Herzen an Gemählden, und wurde bald von Flötenspielern und bald von Tragoeden entzückt, wie ein Kind unter der Obhut seiner Amme spielt, und überdrüssig wegwirft was es eben mit Leidenschaft begehrt hat. Denn was gefällt und wird verschmäht das nicht auch der Laune unterworfen wäre? Diesen Erfolg hatte der Friede und das Wohlergehen" Mit diesen Worten deutet aber Horaz zugleich an, daſs diese Anklage der Künste auf Verwechselung der Ursache und der Wirkung beruhe. So sind auch die Beschuldigungen, welche Aristophanes dem Euripides macht, als hätte er diese Ausartung erzeugt, die er zu heilen strebte, höchst ungerecht. So bringt man das Sittenverderbniſs groſser Städte oft auf Rechnung der Theater u. s. w., und bedenkt nicht, wie groſs es vollends dann sein würde, wenn der Reichthum und der Müssiggang und die gegenseitige Ansteckung der Massen, in Ermangelung dieses edleren Zeitvertreibs, sich einen anderen Ausweg

Digitized by Google

suchen müſste. Zu viel Müſsiggang und zu langer Friede sind den Menschen nicht gut: und doch können die Künste nur in beiden recht gedeihen. Sie schaffen dieses Zuviel nicht, vielmehr sind sie das einzige Mittel zu seiner anständigen Verwendung. Auch die Wissenschaften unterliegen derselben Beschuldigung; auch sie erzeugen wirre Phantasien und schwere Träume und einen unruhigen Schlaf bei stillsitzenden Leuten: auch die einseitige Verstandes-Aufklärung ist bei uns in Miſsachtung gekommen. Und von welchem Mittel der Cultur läſst sich nicht Aehnliches oder Gleiches sagen? Uebrigens aber meinte Melanthios, daſs der Streit und Tumult der Redner das Heil für den Athenischen Staat gewesen sei: denn es lehnen sich, sagte er, bei ihm nicht alle Bürger an dieselbe Wand, und die Meinungsverschiedenheit der Stimmführer stelle das Gleichgewicht her. Und so vermag auch die Poesie die Wunden, die sie schlägt, allein zu heilen.

Zweiter Theil.

Von der Tragoedie.

Verhältniſs der Tragoedie zum Epos.

V, 4 und 5. Die epische Dichtung hielt also bis auf das Versmaſs allein und den Dialog gleichen Schritt mit der Tragoedie als Nachahmung des Ernsten: dadurch, daſs sie einfaches Metrum hat und Erzählung ist, unterscheidet sie sich von ihr; ferner auch durch den Umfang. Denn die Tragoedie sucht am liebsten nur unter einen Umlauf der Sonne zu fallen oder nicht viel darüber zu gehen, die epische Dichtung aber ist dem Zeitraume nach unbestimmt; und darin liegt ein wesentlicher Unterschied. Indeſs verfuhr man hierin anfangs bei der Tragoedie überein wie beim Epos. Die Bestandtheile sind theils die nämlichen theils eigenthümliche für die Tragoedie. Wer also über die Tragoedie, die ernste und niedrige, unterrichtet ist, versteht sich

auch auf das Epos. Denn was die epische Dichtung enthält, ist alles auch in der Tragoedie vorhanden, aber was diese enthält, nicht alles in der epischen Dichtung.

Die alten Denker bewiesen sich darin sehr weise, daſs sie bei ihren Definitionen und Unterscheidungen gerne von den physischen Bedingungen ausgiengen, aus denen sich die geistigen und ideellen eben so nothwendig und natürlich in der Erkenntniſs ableiten lassen, wie sie historisch in der Entwickelung gefolgt sind. Zwischen den Tragoedien eines Sophokles und eines Shaxpears findet ein viel gröſserer Unterschied Statt, als zwischen irgend anderen Dichtarten, die verschiedene Namen führen: und diese Verschiedenheit ergab sich aus der Verschiedenheit des Ursprungs, indem das englische Drama aus dem Epischen, das griechische aus dem Lyrischen hervorgieng. Eines freilich haben alle Schauspiele der Welt mit einander gemein, und das ist dasjenige, worin Aristoteles die Grundverschiedenheit des Epos und des Dramas setzt, daſs nämlich das Epos uns in vergangene Zeiten und entfernte Räume versetzt, während das Schauspiel uns zu Augenzeugen der Vorgänge, als gegenwärtiger, macht. Nun sollte man zwar meinen, daſs nichts leichter sei, als eine Erzählung in ein Drama zu verwandeln, und somit die Erfindung der Tragoedie nach dem Epos keine groſsen Schwierigkeiten gehabt habe, zumal wenn dieses selbst schon halbdramatisch war, wie Aristoteles und Plato von der Ilias und Odyssee versichern. Es durften nur zwei Rhapsoden statt eines auftreten, so war die Sache gemacht, und ein Schauspiel, wie ohngefähr das altenglische gewesen sein mag, erfunden: denn mit Costüme und Scenerie nahm man es da gar nicht genau: der Auftretende sagte, was e r vorstellen wolle und was die Bühne vorstellen solle, und der Zuschauer wurde ersucht, sich das also zu denken. Ein solcher Zustand des Schauspiels war bei den Griechen zu jeder Zeit unmöglich. Denn was bei diesen je emporkam, das war auf jeder Stufe seiner Entwickelung vollkommen wie ein Naturgewächs. Nicht aus dem Epos, sondern aus der Lyrik entstand das Drama, und die Kluft zwischen Epos und Drama war gröſser als sie hinterher nach der Ausbildung des letzteren erscheinen muſste. Keine Dichtart der Griechen war je zum Lesen, alle zu öffentlichen Productionen bestimmt. Bei der Aufführung lyrischer Dichtungen nun waren die äuſseren Bedingungen, ein dem Inhalte angemessener Schauplatz und ein passendes Costüme des Chores und Chorführers, vom Anfange her vorhanden. Man brauchte nichts zu thun, als zum Chorführer einen Schauspieler hinzuzufügen, und den Ge-

Digitized by Google

sang mit dem Dialog wechseln zu lassen, so war das Schauspiel erfunden: denn der Wechsel des Inhalts der Stücke ergab sich von selbst, und mit ihm auch die Umwandlung des Tempels in einen Palast u. s. w. Die Mysterien und Moralitäten im Mittelalter erregten hin und wieder Bedenken, als würde dadurch das Heilige entweiht und herabgezogen; auch mag ihr Ton oft ordinär genug gewesen sein, daſs man Ursache hatte, solcherlei Volksergötzung zu verbieten. Aber auch ohnedem pflegt jede auffallende Neuerung Bedenken zu erregen, so daſs wir uns nicht über Solon verwundern dürfen, wenn es ihm als etwas Grauenhaftes und Sittenverderbendes vorkam, daſs ein Mensch ernste Gefühle zum Gegenstand des Spieles macht, und durch täuschende Nachahmung der Kleidung, Geberden und Reden sich hochgeehrten Personen der Vorzeit unterschiebt in der Absicht, durch solche frivol scheinende Mummerei den groſsen Haufen zu ergötzen. Denn beim Lächerlichen hat dieſs alles nichts zu sagen und scheint sogar nützlich, damit man dasselbe verabscheuen lerne. Darum ist diese Nachahmung lange Zeit auf das ganz- oder halb-Komische beschränkt geblieben, und hat sich die Tragoedie aus einer der Komoedie verwandten Dichtungsart herausbilden müssen. Sie hätte diesen Schritt wohl schwerlich thun können, wenn die nachahmende Darstellung des Ernsten nicht bereits in den lyrischen Chören vorhanden gewesen wäre, aber freilich nur gesangsweise. Daſs man, wie gesagt, den recitativen Gesang hin und wieder aufgab, und den Chorführern erlaubte, ihre Stimme ohne Gesangston und Taktbewegung dem natürlichen Ausdruck der Empfindungen anzupassen, darin lag der Anfang und Uebergang zum Drama. In Folge dieses Herabsteigens und Näherrückens zum Gewöhnlichen vertauschte man auch das Versmaſs, und wählte ein Metrum, welches dem Tone der Umgangssprache ähnlich war. Aber man sank weder zur Prosa der Wirklichkeit herab noch gab man eine von den früher erfundenen und ausgebildeten Formen auf: man bereicherte sie bloſs durch eine neue, und behielt jene neben dieser bei als mannichfaltige Abstufungen. So entstand eine Dichtart von allen möglichen Metren, indem z. B. schon für das Gespräch die drei Formen der Jamben, der Trochäen und der Anapäste zu Gebot standen bis zur Steigerung in Monodien, die wenigstens natürlicher waren als unsere Monologe, deren Stelle sie vertreten, und in sogenannte kommatische Gesänge. Von allem diesen weiſs man bei unseren Schauspielen, die lauter Prosa sind, nichts: denn auch der fünffüſsige Jambus, eigentlich bloſs eine zehnsylbige reimlose Zeile, ist nicht viel besser. Auch den dritten Unterschied, der im Umfange der

Dichtungen besteht, fällt bei unseren Schauspielen weg; denn sie unterscheiden sich darin gar nicht von den epischen Dichtungen. Wir glauben hierin einen Vorzug vor den Alten erlangt zu haben, und bedauern diese, daſs sie durch den Chor beschränkt und gebunden gewesen seien. Allein der Chor war ihnen kein Hinderniſs, wie Aristoteles durch die Thatsache beweist, daſs die früheren unvollkommneren Dichtungen an die Zeit von vier und zwanzig Stunden (welche freilich immer nur ideell war) eben so wenig wie das Epos sich gehalten hatten; sondern der richtige Takt und Kunstinstinct hat die Griechen auf diese Beschränkung geführt. Sie sahen ein, daſs die Zumuthung an die Zuschauer, Zeugen einer Handlung, als einer gegenwärtigen, zu sein, ein bestimmtes Ziel haben müsse, und daſs das öftere Auf- und Abrollen der Vorhänge die Bühne in einen Guckkasten verwandle: sie wollten, daſs der Dichter, und nicht der Maschinist, die Zuschauer ergötze, und ihr guter Genius bewahrte sie eben so wohl vor der platten Alltäglichkeit und ganz gemeinen Wirklichkeit Kotzebuischer Schauspiele, wie vor dem anderen Extreme, dem phantastischen, gehalt- und vernunftlosen Zauberwesen unserer Opern. Darum kommen so äuſserst wenig Verwandlungen in ihren Tragoedien vor, und nie anders, als so, daſs der Chor auf einige Augenblicke sich entfernt, um sogleich an einem mäſsig entfernten Orte wieder zum Vorschein zu kommen. Diese räumliche und zeitliche Beschränkung war von dem wichtigsten Einfluſs auf den Inhalt der Tragoedie, indem daraus folgte, daſs die Tragoedie bloſse Uebergänge aus Glück in Unglück oder umgekehrt, d. h. Entscheidungen (Katastrophen), nicht Anfang und Ende der Begebenheiten, schildern konnte: und damit hieng wiederum zusammen, daſs so viel Miſsgeschick, so viel traurige Verhängnisse darin vorkamen, daſs das Fatum sichtbarer als in dem Epos hervortrat. Zur Nachahmung dieser Traurigkeit hatten die neueren Dichter um so weniger Grund, da sie die Pläne ihrer Stücke noch über den Umfang des alten Epos ausdehnten und ganze Lebensabschnitte und Biographien in Gesprächsform auf das Theater brachten. Sie verdienen daher die Sottise der jüdischen Definition: eine Tragoedie sei, wo entweder die Weibsperson oder die Mannsperson oder beide sterben, eine Komoedie, wo sie einander kriegen.

Von der gröſseren Ruhe und Gemächlichkeit des Epos, von der Nothwendigkeit, daſs der Held obsiege und schuldlos dastehe, und von anderem Larifari der Neueren, weiſs Aristoteles nichts. Die Tragoedie, sagt er, enthält alles was das Epos enthält, aber das Epos nicht alles was die Tragoedie enthält, und deutet uns damit an, daſs er ausführlicher von der Tragoedie,

als Repräsentantin der ernsten Dichtungen überhaupt (denn auch die lyrische ist mit in jener enthalten), sprechen wolle, und daſs sodann, wenn dieſs geschehen, für das Epos eine Zusammenstellung und Vergleichung mit der Tragoedie genügen werde, die Lyrik aber ganz übergangen werden könne.

Beachtung verdient endlich auch das, daſs Aristoteles nicht bloſs eine erhabene, sondern auch eine niedrige Tragoedie kennt, und somit nicht allein das Satyrspiel als Tragoedie anerkennt, sondern auch diejenigen halbkomischen Schauspiele, welche, ohne Satyrchor zu haben, an die Stelle des Satyrspieles gesetzt wurden.

I. Von den Theilen der Tragoedie.

1) Bestandtheile der Tragoedie nach ihrer Qualität.

VI, 1—8. Ueber die Nachahmung in Hexametern nun und über die Komoedie will ich später sprechen, jetzt aber von der Tragoedie reden, indem ich die aus dem Gesagten hervorgehende Bestimmung ihres Wesens fasse. Die Tragoedie ist also Nachahmung einer ernsten und vollständigen Handlung, die einen Umfang hat, in verschönerter Sprache, wo die einzelnen Formen in den Bestandtheilen gesondert erscheinen, in Handlung und nicht in Erzählung, durch Furcht und Mitleid Reinigung der derartigen Leidenschaften bewerkstelligend. Unter verschönerter Sprache meine ich die Begabung mit Rhythmus, Gesang und Versmaſs, unter dem Gesondertsein der Formen oder Mittel, daſs einige Theile bloſs durch Versmaſs, andere wiederum durch Gesang ausgeprägt werden. Weil aber die Nachahmung durch Handlung geschieht, so ist nothwendig erstlich die Scenerie ein Bestandtheil der Tragoedie, dann erst die musikalische Composition und die Sprache: denn das sind die Mittel der Nachahmung. Ich meine nämlich unter Sprache die Verabfassung der Verse: was musikalische Composition sei, ist bekannt. Weil aber die Tragoedie Nachahmung einer Handlung ist, und die Handlung durch Handelnde

geschieht, die nothwendig eine gewisse Beschaffenheit haben müssen vermöge ihrer Sitten und ihrer Begriffe (denn vermöge dieser schreiben wir auch den Handlungen eine gewisse Beschaffenheit zu), so giebt es zwei natürliche Ursachen der Handlungen, die Begriffe oder Gedanken, und die Sitten oder die Gesinnung; und vermöge dieser trifft oder verfehlt man sein Ziel allgemein. Nachahmung der Handlung aber ist die Fabel oder Geschichte. Unter der Fabel verstehe ich nämlich den Plan oder die Anlegung der Begebenheiten, unter den Sitten das, vermöge dessen wir den Handelnden eine gewisse Beschaffenheit zuschreiben, unter den Gedanken das, worin ihre Reden etwas offenbaren oder auch eine Ansicht kundthun. Also hat jede Tragoedie nothwendig sechs Bestandtheile, vermöge deren sie eine gewisse Beschaffenheit hat, nämlich: 1) Fabel, 2) Sitten, 3) Gedanken, 4) Einkleidung oder Sprache, 5) Scenerie, 6) Composition. Davon enthalten zwei die Mittel der Nachahmung (Sprache und Composition), einer die Weise der Nachahmung (Scenerie), drei die Gegenstände der Nachahmung (Fabel, Sitten und Gedanken), und auſser ihnen ist keiner möglich. Diese Formen nun gebrauchen nicht bloſs einige, sondern mit einem Worte alle *): denn jedes Drama hat Scenerie und Sittenzeichnung und Fabel und Sprache und Melodie und Gedanken überein.

Dieses Capitel ist zur Beurtheilung dessen, was uns von der Poetik des Aristoteles erhalten ist, von der gröſsten Wichtigkeit: denn es zeigt uns sowohl was wir von hier an noch zu erwarten haben, als auch was bereits vorhergegangen sein muſs. Aristoteles gründet seine Definition des Wesens der Tragoedie auf das vorher Abgehandelte, und setzt es als eine der wesentlichsten Eigenschaften der Tragoedie, daſs Reinigung bestimmter Leidenschaften durch sie bewerkstelligt werde, und dieses Wort erklärt er durch keine Erläuterung, was er doch bei anderen viel leichter zu fassenden Bestimmungen thut, und im ganzen

*) Es ist zu schreiben: *τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι, ἀλλ', ὡς ἔπος εἰπεῖν, πάντες κέχρηνται κτλ.* Die Abschreiber haben *ἀλλά* in *αὐτῶν* verändert und hinter der Sylbe *πεῖν* das ähnlich geschriebene *πάντες* ausgelassen.

Werke kommt nirgends eine Deutung, geschweige eine genauere Belehrung darüber vor, die er doch in der oben angeführten Stelle der Politik hier zu geben ausdrücklich verheiſsen hat. Dadurch bestätigt sich unsere obige Vermuthung, daſs dieser Punkt bereits vorher weitläuftiger von ihm erörtert worden war.

Von den angegebenen Bestandtheilen werden die wichtigeren nach der Reihe in den folgenden Abschnitten behandelt. Ueber diejenigen aber, welche Aristoteles keiner weiteren Berücksichtigung würdigt, wollen wir einiges Wenige aus alten Schriftstellern hier mittheilen. Die Pracht, mit welcher die Tragoedien zu Athen aufgeführt wurden, bezengt Plutarch vom Ruhm der Athener c. 6. „Lassen wir nun die Dichter aufziehen mit Flöten- und Saitenspiel, und mit ihnen sollen die tragischen Schauspieler, ein Nikostratos, ein Kallippides, ein Meniskos, ein Theodoros, ein Polos erscheinen, gleichsam die Toilettenkünstler und Sänftenträger der Tragoedie als eines prachtvoll geputzten Weibes, oder vielmehr Mahler, Vergolder und Schönfärber. Dann beschaffe man die Anzüge, die Masken, die purpurnen Talare, die Maschinen der Bühne, die schwer zu regierende Menge der Tänzer und Statisten, und die ganze prächtige Ausstattung, auf welche hinblickend ein Lakoner einst gar schön äuſserte: die Athener sind verkehrte Leute, indem sie ihren Ernst an das Spiel vergeuden, d. h. den Aufwand für groſse Heeresrüstungen und die Mittel zu Feldzügen beim Theater verbrauchen. Denn berechnet man die Kosten für die einzelnen Theaterstücke, so wird man finden, daſs das Athenische Volk auf Bakchen und Phoenissen und Oedipusse und Antigonen und die Leiden einer Elektra und Medea mehr verwandt hat, als auf die Kriege um seine Hegemonie und um Befreiung von den Persern. Die Feldherren haben oft ihre Leute mit dem Gebote, ungekochte Speisen einzupacken, in die Schlacht geführt, und die Führer der Schiffe die Bemannung mit Mehl, Zwiebeln und Käse eingeschifft: die Ausstatter der Schauspiele dagegen haben ihren Chorsängern Aale und Spargel und Schinken vorgesetzt, und viele Wochen lang während der Uebungen in Wohlleben erhalten. Und wenn diese besiegt wurden, so drohte ihnen nichts als Auszischen und Verspottung: jenen dagegen blieb, auch wenn sie siegten, kein Dreifuſs, kein Andenken des Siegs, nichts als ein ödes Leben zwischen dem Tauwerk für die Uebriggebliebenen und leere Grabmähler für die Gestorbenen." Wie gut hatten also diese Athener ihre Mission begriffen, indem sie das Spiel für ihren eigentlichen Beruf erkannten, und ihm alles opferten was sie den leidigen Kriegen nicht opfern mochten!

Was die musikalische Composition und die Aktion betrifft, so haben die Dichter, wenn sie auch immerhin die Leistungen andern überlieſsen, sich dennoch stets eifrig um dieselben bekümmert, wie folgende Anekdote beweist, welche Plutarch (über das Anhören c. 8.) erzählt: Euripides trug einst den Chorsängern ein Chorlied, das er gedichtet, im Gesange vor. Dabei lächelte ein Chorsänger beifällig: jener aber sagte: Wenn du nicht ein ungebildeter und gefühlloser Mensch wärest, so würdest du nicht lächeln, während ich halblydisch singe.

Die Aktion anlangend, wollen wir mittheilen was Aristoteles Rhet. III, 1. geschrieben hat: „Von der gröſsten Wirkung ist, was noch brach liegt, der Vortrag. Denn er ist erst spät in der Tragoedie und Rhapsodie (Declamation) aufgekommen, weil ursprünglich die Dichter selbst die Tragoedien vortrugen. Er wohnt in der Stimme und dem Gebrauch derselben für jegliche Empfindung: denn es kommt darauf an, wenn sie stark, schwach oder mäſsig sein muſs, und auf den Ton, den hohen, tiefen und mittleren, und auf geschwinde oder langsame Bewegung. Das sind die drei Dinge, um die sichs handelt, nämlich Stärke, Tonleiter und Takt oder Bewegung. Solche nun, die dieſs verstehen, tragen gewöhnlich in den Wettkämpfen den Sieg davon, und gleichwie gegenwärtig die Schauspieler mehr vermögen als die Dichter, so geht es auch auf der Bühne der Staatsredekunst wegen der Ausartung der Verfassungen. Indeſs giebt es darüber noch kein System, da ja auch die Kunst der Rede spät aufgekommen ist."

Wir müssen hier ferner eine Erörterung der Begriffe, welche die Alten mit den Ausdrücken διάνοια, ἦθος und πάθος verbanden, einschalten. Διάνοια wird im Gegensatz zur λέξις genommen, und dann bezeichnet es die Gedanken, welche in die Worte gefaſst sind, wie λέξις die Einkleidung der Gedanken, Sprache und Ausdruck. Vergleiche Quinct. IX, 1, 17. Nimmt man aber διάνοια im Gegensatz von ἦθος, so bezeichnet das Wort Urtheil und Erkenntniſs, so wie ἦθος Sitte und Gewöhnung. So unterscheidet Aristoteles eine zweifache Tugend oder Tüchtigkeit, des Kopfes und des Herzens, und nennt die erstere διανοητική, die zweite ἠθική. Die διάνοια also beruht auf Verstand, Einsicht, Urtheil und Erkenntniſs, Grundsätzen und allem was zum Bewuſstsein gebracht ist, und enthält somit Reflexion, Raisonnement, Darlegung von Gründen, Beweisführung und Widerlegung. Ihr gehört die Logik und die Rhetorik an: denn wie die Gründe aufzufinden und darzulegen, die Untersuchungen anzustellen, die eigene Sache zu vertheidigen und die des Gegners zu widerlegen sei, lehrt die Rhetorik, das Gegenstück der Dialektik; den Stoff

aber giebt die Politik oder die Lehre von den Verhältniſsen der Menschen in geselligen Vereinen. Das ἦθος (ἔθος) dagegen begreift in sich das Unbewuſste, auf Gewohnheit Beruhende, also was wir Sitte und Gemüthsart nennen *). So wie die διάνοια durch Denken und Unterricht, so wird das ἦθος durch Gewöhnung gemehrt, und ist also gleichfalls Ergebniſs des ganzen Lebens, gleichsam der Niederschlag aller frühern Erlebniſse, und dabei etwas Dauerndes oder nur langsam sich Aenderndes. Der Begriff ἦθος steht aber auch dem πάθος, als das Ruhigere und Sanftere dem Heftigeren, entgegen, und in diesem Sinne bezeichnet es vorübergehende Empfindungen und jede Gemüthsregung die nicht in Leidenschaft ausartet. Die Leidenschaft, wo sie Platz gefaſst hat, verwischt die Züge des Charakters bis zum Unkenntlichen, treibt den Menschen aus dem Gleise und reiſst ihn fort zu Thaten und Aeuſsernngen, in denen man sein früheres Wesen nicht mehr wiederfindet, und kann sofern als etwas vom ἦθος Gesondertes betrachtet werden, obgleich jenes der Boden ist, aus welchem sie emporschieſst. Hören wir Quinctilians (VI, 2, 8.) Auseinandersetzung über ἦθος und πάθος: „Es giebt nach herkömmlicher Lehre zweierlei Seelenstimmungen: die eine nennen die Griechen πάθος, Leidenschaft, die andere ἦθος, Gemüth **). Jene ist heftig, diese sanft und ruhig; bei jener sind wir aufgeregt, bei dieser gelassen; jene beherrscht, diese leitet uns; jene treibt nns aus dem Gleise, diese bestimmt die Neigung. Ferner ist jene vorübergehend, diese andauernd: endlich verhalten sich beide zu einander wie das Stärkere zum Schwächeren, z. B. Verliebtsein (*amor*) ist eine Leidenschaft, Liebe (*caritas*) eine Gemüthsstimmung. Das ἦθος empfiehlt sich durch Gutheit; es ist nicht allein sanft und friedfertig, sondern meistens auch einnehmend nnd theilnehmend, und für die Hörer liebenswürdig und wohlthätig. Bei seiner Ausprägung kommt das Meiste darauf an, daſs Alles so recht natürlich aus der Natnr des Herzens und der Umstände hervorgehe, und wir in den Reden Gemüth durchschimmern sehen und gewiſsermaſsen zu

---

*) ἦθος heiſst bei Homer der Aufenthalt oder Wohnplatz; somit entspricht das Wort der Abstammung nach sehr genau unsern Wörtern Gewohnheit nnd Sitte. Die Lateiner übersetzen ἦθος durch *mores* nnd ἠθικός durch *moratus*.

**) Die Lateiner finden in ihrer Sprache für beide keinen recht passenden Ausdruck. Bei πάθος schwankten sie zwischen *morbus*, *perturbatio* und *affectus* (vgl. Cic. Tusc. III, 4.), für ἦθος gebrauchten sie *mores*, von welchem Worte jedoch Quinctilian mit Recht bemerkt, daſs es keine Individualität bezeichne.

erkennen geben. Das findet ohne Zweifel besonders bei Personen Statt, die sich nahe stehen, wenn man geschehen läſst, nachsieht, zufrieden stellt, Winke giebt, fern von Zorn und Haſs. Doch ist diese gemäſsigte Stimmung anders beim Vater gegen den Sohn, beim Vormund gegen den Mündel, beim Ehemann gegen die Gattin, und anders wenn ein Greis den Fehltritt eines Jünglings, anders endlich wenn ein Tugendhafter den eines Schlechteren verzeiht. Denn die ersteren beweisen Liebe zu denen selbst, von denen sie sich gekränkt fühlen, und sind auf keine andere Weise böse, als weil sie lieben, der Tugendhafte ist bloſs aufgebracht, der Greis auch angegriffen. Von demselben Wesen, aber noch geringerer Erregung, ist um Nachsicht bitten, Liebschaften junger Leute in Schutz nehmen. Bisweilen kommt auch gelassener Spott über die Hitze anderer aus dieser Stimmung, aber nicht aus diesen Kategorien allein. Doch weit mehr eigenthümlich ist es dem ἦθος, sich geringer stellen als man ist, schalkhaftes Bitten und Zufriedenstellen, d. h. Ironie, welche das Gegentheil von dem, was man sagt, verstehen läſst. Daraus pflegt auch jener stärkere Eindruck zur Erregung des Hasses zu entstehen, wenn eben in unserer Unterordnung unter den Gegner stillschweigende Vorrückung seiner Heftigkeit erkannt wird. Denn unser Nachgeben beweist seine Plumpheit, und die Schmähsüchtigen und auf ihre Freiheit Eifersüchtigen verkennen, daſs das Verargen mächtiger ist als das Schmähen: denn jenes macht unseren Gegner, dieses uns selbst verhaſst. Eine schon fast mittlere Stimmung ist die Liebe und Sehnsucht zu Freunden und Angehörigen: sie ist stärker als diese und schwächer als jene."

„Das Gegentheil hievon ist das sogenannte πάθος oder der Affect. Will man die Verschiedenheit beider bezeichnen, so entspricht das ἦθος der Komoedie, das πάθος der Tragoedie. Dieses waltet ganz und gar in Zorn, Haſs, Furcht, Neid, Mitleid."

Die Leidenschaft, wie gesagt, treibt den Menschen aus dem gewohnten Gleise und ist ein temporärer Wahnsinn. Ihre Symptome sind überall die nämlichen, wie der Scharlachfriesel und die Blattern zwar stärker und schwächer, aber doch im Ganzen bei allen Körpern mit denselben Eigenschaften auftreten. Darum kann man Leidenschaften schildern ohne Charakterschilderung (in dem Sinne in welchem die Alten das Wort ἦθος verstehen) damit zu verbinden, wie dieſs auch bei mehreren griechischen Dichtern, Mahlern und Bildhauern, nach der Versicherung des Aristoteles, der Fall gewesen ist. Indeſs verläugnen doch die Aeuſserungen der Leidenschaften den Boden des Gemüthes, wie auch der Wahnsinn den der früheren Geistesrich-

Digitized by Google

tung, nicht so völlig, daſs nicht anch in ihrem höchsten Grade Spnren des früheren Zustandes durchschimmerten. Ein Dichter, der ein tüchtiger Menschenkenner ist, wird also auch das Rasen der Leidenschaft und die Schwärmerei des Wahnsinns individuell gestalten können. Zu dieser Höhe der Charakteristik haben sich die Alten selten erhoben: vielmehr scheint diese Kunst den neueren Dichtern vorbehalten zu sein, und besonders den Dentschen und den Engländern. Shaxpear, dessen Gemüths- und Sittenschilderungen von den Deutschen am meisten bewundert und nachgeahmt werden, ist der eigentliche Urheber dieser Art von Poesie, aber die vollendete Meisterschaft findet man erst in Goethe. Bei Shaxpears Hamlet stellte sich Goethe die Aufgabe, zu untersuchen, wie sein Charakter wohl vor jener heftigen Aufregung, nach der ihm die Welt aus den Fugen zu sein schien und durch die er selbst in der That aus den Fugen herausgetrieben war, beschaffen gewesen, und er entwarf eine Charakterschilderung dieses Helden für die Zeit, welche der Tragoedie vorangegangen gedacht wird. Ein solcher Versuch würde bei den französischen Tragikern aus der sogenannten classischen Zeit rein unmöglich sein: denn sie schildern, wie die späteren griechischen Tragiker, bloſs Leidenschaften ohne Gemüths- und Sittenzeichnung. Wenn wir uns daher von den Tragikern zur Zeit des Aristoteles einen Begriff machen wollen, um das Zeugniſs des Aristoteles zu würdigen, so dürfen wir nur die Dichtnngen von Voltaire, Racine nnd Corneille, und allenfalls auch unsere Schicksalstragoedien, betrachten. Wenn die Leidenschaft das ἦθος vertilgt, so hemmt dagegen der Gesellschaftston und die Etikette bloſs seine Aeuſserungen. Wo nun diese höher geachtet wird als die Natur, wie dieſs zur Zeit der Blüthe der classischen Tragoedie bei den Franzosen der Fall war, und die Dichter sich der Convenienz fügen; da ist diese der Charakterschilderung noch weit mehr als das πάθος hinderlich. Denn das Individuelle und Eigenthümliche gestaltet sich in den kleineren häuslichen und bürgerlichen Verhältnissen, den Vorurtheilen des Standes nnd Berufes, den Beziehungen zu vertrauten nnd angehörigen Personen, und paſst daher besser für das Negligé als für die Gallakleider. Wie es aber gute Sitte und Anstand ohne Etikettenzwang giebt und bei den Griechen wirklich gegeben hat, so giebt es auch ein vornehmes und edleres ἦθος, das mit der Natur übereinstimmt: und ein solches begegnet uns in den Schilderungen Goethe's aus seiner reiferen Periode, in der Iphigenia, dem Tasso, der natürlichen Tochter, den Wahlverwandtschaften u. s. w., in welchen allen die Naturwahrheit Shaxpearscher Schilderungen mit dem edlen Anstande antiker und

Digitized by Google

französischer Tragoedien vereinigt ist. Die Eigenthümlichkeit der beiden Dichter Shaxpear und Goethe fiel Schillern auf, und er äuſserte sich darüber im Briefw. n. 284. folgendermaſsen: „Es ist mir aufgefallen, daſs die Charaktere des alten Trauerspiels mehr oder weniger ideale Masken sind und keine eigentlichen Individuen, wie ich sie in Shaxpear und auch in Ihren Stücken finde. So ist z. B. Ulysses im Ajax und im Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen, engherzigen Klugheit; so ist Kreon im Oedip und in der Antigone bloſs die kalte Königswürde. Man kommt mit solchen Charakteren in der Tragoedie offenbar viel besser aus, sie exponiren sich geschwinder und ihre Züge sind permanenter und fester. Die Wahrheit leidet dadurch nichts, weil sie bloſsen logischen Wesen eben so entgegengesetzt sind als bloſsen Individuen." Hierauf antwortet Goethe: „Sie haben ganz recht, daſs in den Gestalten der alten Dichtkunst, wie in der Bildhauerkunst, ein Abstractum erscheint, das seine Höhe nur durch das, was man Styl nennt, erreichen kann. Es giebt auch Abstracta dnrch Manier, wie bei den Franzosen. Auf dem Glück der Fabel beruht freilich alles, man ist wegen des Hauptaufwandes sicher, die meisten Leser und Zuschauer nehmen denn doch nichts weiter davon, und dem Dichter bleibt doch das ganze Verdienst einer lebendigen Ausführung, die desto stätiger sein kann, je besser die Fabel ist. Wir wollen auch deſshalb sorgfältiger als bisher alles das was zu unternehmen ist prüfen." Trotz diesem Vorsatze hat Goethe diese Richtung in seinen späteren Werken nicht verlassen, und konnte es auch nicht, ohne sich ganz und gar zu verleugnen: und wir haben keine Ursache, dieſs zu bedauern. Die Folge davon ist, daſs der Gehalt seiner Werke das Vergnügen bei weitem überbietet, und für denkende Menschen ohngefähr gleichgroſsen Werth hat, wie der der platonischen Gespräche. Jede Gemüthsregung ist auf ihre Ursprünge zurückgeführt, und das ganze moralische Wesen der Individua liegt offen da, theils aus den natürlichen Anlagen und theils aus den äuſseren Einflüssen abgeleitet. Selbst die Leidenschaften und Gemüthsverwirrungen sieht man keimen und wachsen: sie erscheinen nicht urplötzlich, wie vom Pfeile Amors oder dem Besitznehmen eines bösen Dämons bewirkt, und der Dichter erläſst sich nie die Pflicht, den Weg dieses Wachsthums und die Gründe desselben von den ersten Anfängen an nachzuweisen. Diese Belauschung der Natur und Enthüllung ihrer Geheimnisse, diese feinen Züge in der Schilderung des menschlichen Herzens sind ein Verdienst, worin Goethe'n kein anderer Dichter gleichkommt. Dieſs zu leisten war auch nur dem Manne möglich, der das von

Digitized by Google

Schiller so deutlich erkannte und richtig bezeichnete Streben verfolgte: „Sie suchen," sagt er, „das Nothwendige der Natur, aber Sie suchen es auf dem schwersten Wege, vor welchem jede schwächere Kraft sich wohl hüten wird. Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen: in der Allheit der Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf. Von der einfachen Organisation steigen Sie Schritt vor Schritt zu der mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. Dadurch, daſs Sie ihn der Natur gleichsam nacherschaffen, suchen Sie in seine verborgene Technik einzudringen. Eine groſse und heldenmäſsige Idee, die zur Genüge zeigt, wie sehr Ihr Geist das reiche Ganze seiner Vorstellungen in einer schönen Einheit zusammenhält. Sie können niemals gehofft haben, daſs Ihr Leben zu einem solchen Ziele zureichen werde; aber einen solchen Weg auch nur einzuschlagen, ist mehr werth als jeden anderen zu endigen etc." Diese Richtung Goethe's hieng mit seinem übrigen Wesen eng zusammen, und zwischen dem Dichter und Naturforscher herrscht eine merkwürdige Uebereinstimmung. Nur die Stätigkeit ruhiger Entwickelung zog ihn an in der moralischen Welt. Darum muſsten die Leidenschaften, wenn er anders mit ihrer Schilderung sich befassen sollte, sichs gefallen lassen, ihr Gewaltsames und Urplötzliches abzulegen. Indem nämlich die natürlichen Gründe und unvermerkten Anlässe derselben aufgedeckt werden, scheinen sie in das Bereich der gewöhnlichen Gemüthsregungen gezogen, und selbst das πάθος geht im ἦθος auf und unter. Eben so war ihm in der physischen Welt alles Gewaltsame, sofern es sich nicht auf das Stätige zurückführen lieſs, zuwider. So wie die französische Revolution ihm Grauen erweckte und der Enthusiasmus der Deutschen ihn abstieſs; so verwünschte er auch die Vulkanistentheorie der Naturforscher, welche durch Erdbeben und Ausbrüche von Vulkanen, „Gewalt und Unsinn," die Gestalt der Erde im Nu verändern lassen, und war überzeugt, daſs auch das Groſse in der Natur auf dem Wege und nach den Gesetzen, „wornach die Ros' und Lilie blüht," geworden sei. Schiller bildete in Bezug auf die Schilderung unvermittelter Ausbrüche der Leidenschaften sammt allem Schroffen und Grausamen einen merkwürdigen Gegensatz zu ihm, über welchen Goethe selbst bei Eckermann Th. I. p. 196 folgg. sich also äuſsert: „Und wie er (Schiller) überall kühn zu Werke gieng, so war er auch nicht für vieles Motiviren. Ich weiſs, was ich mit ihm beim Tell für Noth hatte, wo er geradezu den Geſsler einen Apfel vom Baum brechen

und vom Kopf des Knaben ſchieſsen laſsen wollte. Dieſs war nun ganz gegen meine Natur, und ich überredete ihn, diese Grausamkeit doch wenigstens dadurch zu motiviren, daſs er Tells Knaben mit der Geschicklichkeit seines Vaters gegen den Landvogt groſs thun laſse, indem er sagt, daſs er wohl auf hundert Schritte einen Apfel vom Baume schieſse. Schiller wollte anfänglich nicht daran, aber er gab doch endlich meinen Vorstellungen und Bitten nach, und machte es so wie ich ihm gerathen. Daſs ich dagegen oft zu viel motivirte, entfernte meine Stücke vom Theater. Meine Eugenie ist eine Kette von lauter Motiven, und dieſs kann auf der Bühne kein Glück machen. Schillers Talent war recht fürs Theater geschaffen. Mit jedem Stück schritt er vor und ward er vollendeter; doch war es wunderlich, daſs ihm noch von den Räubern her ein gewiſser Sinn für das Grausame anklebte, der selbst in seiner schönsten Zeit ihn nie ganz verlaſsen wollte. So erinnere ich mich noch recht wohl, daſs er im Egmont in der Gefängniſsscene, wo diesem das Urtheil vorgelesen wird, den Alba in einer Maske und in einen Mantel gehüllt im Hintergrund erscheinen lieſs, um sich an dem Effect zu weiden, den das Todesurtheil auf Egmont haben würde. Hiedurch sollte sich der Alba als unersättlich in Rache und Schadenfreude darstellen. Ich protestirte jedoch, und die Figur blieb weg. Er war ein wunderlicher groſser Mensch."

2) Vergleichung dieser Theile nach ihrer Wichtigkeit.

VI, 9—19. Der wichtigste von diesen Theilen ist die Gruppirung der Begebenheiten oder die Situationen. Denn die Tragoedie ist Nachahmung nicht von Personen, sondern von Handlungen und Lebensverhältnissen und Glück und Unglück (denn auch dieses beruht auf Handlung) *); und ihr Endzweck ist eine Handlung, nicht eine Beschaffenheit. Nun besteht aber die Beschaffenheit der Handelnden in ihren Sitten, ihr Glück oder Unglück aber in ihren Handlungen. Also ist die Handlung nicht zum Behuf der Sittenschilderung da, sondern der Handlungen wegen wird die Sittenzeichnung mit

*) Man schreibe *καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας καὶ κακοδαιμονίας* (*καὶ γὰρ αὕτη ἐν πράξει ἐστί*). Ueber die Sache vergleiche man Ethik. Nicom. I, 5. (7.), 8 u. 9. groſse Ethik I, 4, 5.

umfaſst: und somit sind die Situationen und die Fabel der Endzweck der Tragoedie: der Endzweck aber ist überall das Höchste. Ferner ist ohne Handlung keine Tragoedie möglich, ohne Sittenzeichnung aber ist sie möglich: denn die Tragoedien der Neuen sind meistens ohne Sittenzeichnung und es giebt überhaupt viele derartige Dichter, wie auch unter den Mahlern Zeuxis in demselben Verhältniſs zu Polygnotus steht: denn Polygnotus ist ausgezeichnet in der Sittenzeichnung, die Mahlerei des Zeuxis dagegen hat keine Sittenzeichnung. Ferner wenn man sitthafte Aeuſserungen und Redewendungen und recht hübsche Gedanken an einander reiht, so erfüllt man damit doch nicht die Aufgabe der Tragoedie, sondern weit mehr mit spärlicherem Gebrauch von diesen, aber Fabel und Situationen. Auſserdem sind die wichtigsten Dinge, mit denen die Tragoedie bezaubert und fesselt, Bestandtheile der Fabel, nämlich Umschwünge und Erkennungen. Noch ein Beweis ist, daſs auch die angehenden Dichter früher in der sprachlichen Einkleidung und in der Ausprägung der Sitten als in den Situationen stark sind, wie denn auch die frühesten Dichter fast alle. Hauptsache also und gleichsam Seele der Tragoedie ist die Fabel, zweites aber die Sittenzeichnung. Denn es ist ähnlich wie bei der Mahlerei. Wenn man nämlich mit den schönsten Farben illuminirt ohne rechte Gruppirung, so ergötzt man bei weitem nicht so sehr wie wenn man ein Bild bloſs weiſs mahlt. Auch ist die Tragoedie Nachahmung einer Handlung, und um dieser willen zumeist Nachahmung von Handelnden. Das dritte sind die Gedanken oder die begriffliche Darlegung. Diese besteht darin, daſs man das zur Sache Gehörige und Passende vorzubringen versteht, was hinsichtlich der Reden die Politik und die Rhetorik lehren. Die Alten legten ihren Personen politische Reden in den Mund, die jetzigen rhetorische. Gemüths- und Sittenzeichnung ferner ist was von der Art ist, daſs es eine Willensrichtung, Neigung oder Abneigung, offenbart. Darum enthalten solche Reden keine Sittenzeichnung, aus denen gar nicht erkannt wird was

der Redende liebt oder meidet. Begriffliche Darlegung dagegen ist dasjenige, worin eine Behauptung enthalten ist, daſs etwas sei oder nicht sei, oder überhaupt ein Urtheil gefällt wird. Das vierte ist in den Reden der Ausdruck: ich meine, wie schon gesagt, unter Ausdruck die Einkleidung in Worte, was in Versen und in Prosa einerlei Bedeutung hat. Von den übrigen Bestandtheilen ist fünftens die wichtigste der Verschönerungen die musikalische Composition. Die Scenerie enthält zwar den gröſsten Zauber, ist aber das Kunstloseste und der Dichtkunst am wenigsten Eigenthümliche. Denn die Bedeutung der Tragoedie besteht auch ohne Aufführung und Schauspieler. Ferner hat bei der Herstellung der Scenerie die Kunst des Maschinisten mehr als die des Dichters zu bedeuten.

Daſs die Anlegung der Fabel das Wichtigste und Schwierigste sei, bekannte Menander. Als nämlich einst ein Bekannter zu ihm sagte: die Dionysien nahen heran: hast du ein Stück bereit? so antwortete er: „Ja, bei Gott, ich habe ein Stück bereit: denn der Plan ist zurecht gelegt, und ich brauche nur noch die Einkleidung und die Verse auszuarbeiten." Plutarch v. Ruhm der Athen. c. 7. Und nicht bloſs bei gröſseren dramatischen und epischen Werken, sondern auch bei kleineren lyrischen Gedichten findet dasselbe Verhältniſs Statt. Als Goethe dem Eckermann die Situationen und Motive mehrerer Serbischen Gedichte, von Fräulein Jacob übersetzt, mittheilte, äuſserte dieser, daſs diese bloſsen Motive so viel Leben in ihm anregten, als läse er die Gedichte selbst, so daſs er nach dem Ausgeführten gar kein Verlangen trage. „Sie haben ganz Recht," sagte Goethe, „es ist so. Aber Sie sehen daraus die groſse Wichtigkeit der Motive, die niemand begreifen will. Unsere Frauenzimmer haben davon nun vollends keine Ahndung. Dieſs Gedicht ist schön, sagen sie, und denken dabei bloſs an die Empfindungen, an die Worte, an die Verse. Daſs aber die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichts in der Situation, in den Motiven besteht, daran denkt niemand. Und aus diesem Grunde werden denn auch Tausende von Gedichten gemacht, wo das Motiv durchaus null ist, und die bloſs durch Empfindungen und klingende Verse eine Art von Existenz vorspiegeln. Sie glauben gewöhnlich, wenn sie nur das Technische loshätten, so hätten sie das Wesen und wären gemachte Leute: allein sie sind sehr in der Irre." Daſs aber

auch dasjenige, was die Alten ἦθος und διάνοια nennen, Charakterschilderung und Reflexion, nicht die Hauptsache bei einem Gedichte ausmachen dürfe, und weder populär noch dramatisch ist, beweist Goethe's Iphigenia, welche zwar allerdings Vorzüge vor dem Werke des griechischen Dichters hat, aber solche, die dieser weder beabsichtigte noch brauchen konnte, und die überhaupt mehr philosophisch als dichterisch sind. Wir wollen darüber zuerst Schillern reden lassen im Brief an Goethe n. 809. „Die Haltung des Ganzen," sagt er, „ist für die dramatische Forderung zu reflectirend: es herrscht im Stück zu viel moralische Casuistik. Orest ist das Bedenklichste im Ganzen: ohne Furien ist kein Orest, und jetzt, da die Ursache seines Zustandes nicht in die Sinne fällt, da sie bloſs im Gemüthe ist, so ist sein Zustand eine zu lange, zu einförmige Qual ohne Gegenstand. Hier ist eine von den Grenzen des alten und neuen Trauerspiels. Möchte Ihnen etwas einfallen diesem Mangel zu begegnen, was mir freilich bei der jetzigen Oeconomie des Stücks kaum möglich scheint: denn was ohne Götter und Geister daraus zu machen war, das ist schon geschehen, u. s. w. Es gehört nun freilich zu dem eignen Charakter dieses Stücks, daſs dasjenige, was man eigentlich Handlung nennt, hinter den Coulissen vorgeht, und das Sittliche (ἦθος) was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, darin zur Handlung gemacht ist und gleichsam vor die Augen gebracht wird u. s. w. Iphigenia hat mich übrigens, da ich sie jetzt wieder las, tief gerührt, wiewohl ich nicht läugnen will, daſs etwas Stoffartiges dabei mit unterlaufen mochte. Seele möchte ich es nennen, was den eigentlichen Vorzug davon ausmacht. Bei unserer Kennerwelt möchte gerade das, was wir gegen das Stück einzuwenden haben, ihm zum Verdienste gerechnet werden, und das kann man sich gefallen lassen, da man oft wegen des wahrhaft Lobenswürdigen gescholten wird." Trotz dem rechnet Platen die Iphigenia sammt Götz von Berlichingen noch unter die am meisten dramatischen Stücke von Goethe, aber Faust und Tasso scheinen ihm am wenigsten für das Theater geeignet. Die natürliche Tochter und Pandora sind ihm ebenfalls keine Muster für ein deutsches Drama. „Das Individuelle und Sinnvolle, das sie auszeichnet, diese moralische Allgemeinheit der Charaktere, die bis zur Durchsichtigkeit gesteigert ist, dieses sich leidend Verhalten der durch Verhältnisse eingezwängten Persönlichkeiten, hat nur geringe Wirkung auf dem Theater, wo man entschiedene Charaktere, einen sichtbaren Fortschritt der Handlung und einen raschen, schlagenden Dialog will." In diesen Worten

zeigt sich Platen mit Aristoteles einverstanden, wenn er auch glaubt, daſs wir Neuern auf das Charakteristische angewiesen sind und bloſs durch das Charakteristische befriedigt werden können. Mag man dem Charakteristischen noch so viele Rechte neben den Situationen einräumen: über die Situationen wird man es nie erheben dürfen, ohne daſs Plan und Einheit der Dichtung aufgegeben werden. Denn so lange noch eine Verwickelung gefordert wird, so lange wird es sich auch den Situationen unterordnen müssen. Wo aber die Verwickelung fehlt, da wird die Schilderung eines Geizhalses, eines Herrschsüchtigen u. s. w. in lauter einzelne Bilder auseinanderfallen, die weder Anfang noch Mittel noch Ende haben. Mag dagegen ein Stück noch so gehaltlos sein, wenn nur die Situationen gut erfunden, und die Verwickelung gut angelegt ist, wenn die Handlung rasch fortschreitet und der Dialog lebhaft und schlagend ist, so wird es sein Glück machen. Zum Beweis dienen alle die Dichter, welche Platen in seiner verhängniſsvollen Gabel und seinem romantischen Oedipus verspottet hat: Platens Satyre selbst aber wird stets nur für Gelehrte Interesse haben, weil sowohl die Charaktere als die Situationen gewissen Zwecken des Dichters aufgeopfert sind.

Wer Herzensbildung und Verstandesbelehrung für feinere und gebildetere Menschen bezweckt, der mag platonische Gespräche nach den Formen und Regeln des Drama's gestalten, so wie ja auch Philosophen ihre Systeme in die Form homerischer Heldendichtung eingekleidet haben; wer aber auf die Menge zu wirken beabsichtigt und für das Theater schreiben will, der wird seinen Zweck nur dann erreichen, wenn seine Werke den Lehren des Aristoteles entsprechen. Hier werden starke Eindrücke erfordert: die Leidenschaften, welche gereinigt werden sollen, müssen auch hervorgerufen, und gerade für die Verirrungen, welche geheilt werden sollen, die höchste Theilnahme erregt werden, damit der Krankheitsstoff sich aufzehre, wie man durch Einimpfung der Schutzpocken vor der Blatternansteckung bewahrt. Darum giebt es in der ganzen deutschen Literatur kaum ein heilsameres Buch, als den für unmoralisch und verderblich verschrieenen Werther, der diese heilsame Kraft auch genugsam bewährt, und die Deutschen mit einem Male von der ansteckenden Krankheit der Sentimentalität weibischer Liebesschwärmerei und arbeitsscheuer Empfindelei in einsamer Naturanschauung frei gemacht hat. Der Geist des Selbstmörders fiel auf die leibesschwachen Seelen, die Krisis kam zum Ausbruch, und sendete jenem die krankhaftesten Individuen als Opfer ins Schattenreich nach; dann war er befriedigt, und rief den ähnlich Leidenden

zu: „Du sei ein Held, und folge mir nicht nach!" Reinigung zweier Leidenschaften, der Furcht und des Mitleids, setzt daher mit bewundernswerther Weisheit Aristoteles als die Aufgabe der Tragoedie, und sagt: „Wenn man Gemüth offenbarende Reden und schöne Sprache und treffliche Gedanken und Reflexionen an einander reiht, so erfüllt man damit doch nicht die Aufgabe der Tragoedie, sondern weit mehr mit spärlicherem Gebrauche von diesem allen, aber Geschichte und Situationen."

Uebrigens hat der scharftrennende und feindenkende Aristoteles die zweifache Beziehung des Begriffes ἦθος auf den Gegensatz von διάνοια und von πάθος nicht unterschieden, weil die Sprache sie nicht scheidet, und dadurch sich einen scheinbaren Widerspruch zu Schulden kommen lassen, indem er im vorigen Capitel sagt, jede Tragoedie habe ἦθος, und in diesem dagegen bemerkt, dafs in den Stücken der Tragiker seiner Zeit kein ἦθος enthalten sei. Ferner thut er neben der Handlung der Leidenschaft keine Erwähnung, weil, wo diese ist, auch jene eintritt. Die Entfaltung des Gemüthes oder Charakters dagegen ist ein Theil der Schilderung, nicht der Handlung. Es sind Pinselstriche, welche der Dichter an seine Figuren wendet, um sie anschaulicher zu machen: denn mit Recht vergleicht Aristoteles die Ausprägung des Gemüthes und der Gesinnung mit der Färbung der Bildnisse, während er ihre Umrisse und ihre Gruppirung dem Handeln gleichsetzt. Einfarbige Gestalten, zu bedeutenden Handlungen vereinigt, seien sie nun Statuen oder blofse Zeichnung, interessiren mehr als illuminirte, welche auf Gerathewohl neben einander gestellt sind; obwohl, wie Plutarch bemerkt, die Farbe ergötzt wegen der täuschenden Nachahmung der Natur und des Lebens. Zur Gruppirung aber kommt noch der Ausdruck der Gesichter, durch welche die inneren Bewegungen sich verrathen, und verhält sich zu jener wie die Empfindung zur That. Wie sich das ἦθος zur διάνοια verhalte, giebt Aristoteles genau an. Beiderlei Schilderungen werden durch die Reden vollzogen. Alle Reden nämlich wollen entweder belehren und überzeugen, und sind somit Erzeugnisse unseres Denkens, oder sie drücken unsere Empfindungen und Stimmungen aus, und quellen somit aus dem Herzen. Nur was wir empfinden, gehört uns eigen, was wir denken ist Gemeingut: darum enthalten nur die Reden der ersteren Art Charakterschilderung und lassen den Menschen als Menschen in seiner Persönlichkeit erkennen. Aber alle Reden müssen mit Handlungen in Verbindung stehen und ihnen dienen: sonst redet der Dichter, und nicht die Person.

Nach diesem Capitel folgt in unserem Texte die ausführlichere Belehrung über die Anlegung der Fabel, mit den Worten beginnend: „Nach diesen Unterscheidungen und Bestimmungen" (*διωρισμένων δὲ τούτων*). Nun sind aber bei weitem noch nicht alle Definitionen und Unterscheidungen, welche die ganze Tragoedie und ihre Theile betreffen, da gewesen: und doch hatte sie Aristoteles jenem 7. Capitel vorangestellt: denn er weist eben daselbst auf sie zurück und setzt sie als bekannt voraus, indem er sagt: „Gutangelegte Fabeln müssen also nicht auf Gerathewohl beginnen noch auf Gerathewohl aufhören, sondern sich nach den genannten Formen richten." Unter diesen Formen können unmöglich andere gemeint sein, als Knüpfung und Lösung, Exposition, Auftritte, Schluſsact u. s. w., kurz die quantitativen Bestandtheile (*κατὰ τὸ ποσὸν εἰς ἃ διαιρεῖται*, XII, 1.), nicht die der Qualität (*καθ' ἃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία* Cap. VI, 7). Nun hat aber Aristoteles bis jetzt erst die letzteren definirt und unter einander verglichen. Folglich müssen wir dasjenige, was sich über die übrigen Bestandtheile fragmentarisch an verschiedenen Orten zerstreut findet, wo es überall den Zusammenhang stört, aus jenen Stellen herausheben und hier zusammenordnen.

3) Bestandtheile der Tragoedie nach der Quantität.

XII, 1—3. Die Theile der Tragoedie, deren man sich als Formen bedienen muſs, haben wir vorhin angegeben; die gesonderten Theile aber, in welche sie der Quantität nach zerfällt, sind folgende*): Vorakt (*πρόλογος*), Auftritt (*ἐπεισόδιον*), Abgang (*ἔξοδος*), Chorleistung, und diese wieder theils Einzug (*πάροδος*) theils Standlied (*στάσιμον*). Diese beiden sind (dem ganzen Chore) gemeinsam: einzelnen aber gehören die (Gesänge) von der Bühne und die zerfällten (*κομμοί*).

Vorakt ist ein vollständiger Theil der Tragoedie vor dem Choreinzug.

Auftritt ist ein vollständiger Theil der Tragoedie zwischen vollständigen Chorliedern.

---

*) Man muſs *καί* streichen, damit es heiſse: *κατὰ δὲ τὸ ποσὸν εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα (μέρη), τάδε ἐστί.*

Abgang oder Schluſsakt ist ein vollständiger Theil der Tragoedie, hinter welchem kein Chorlied mehr kommt.

Einzug des Chors ist der erste Vortrag des ganzen Chores.

Standlied ist ein Chorlied ohne Anapäste und Trochäen.

Zerfällter Gesang ist ein Klaglied, das vom Chor und von der Bühne gemeinsam gesungen wird.

Wir haben die zum Theil auch bei uns gäng- und gäben griechischen Benennungen mit deutschen vertauscht, weil wir die ersteren nicht im rechten Sinn zu gebrauchen pflegen. Das Wort ἐπεισόδιον entspricht der Bildung und Zusammensetzung nach dem was wir *Auftritt* nennen, nur daſs es ein *nachfolgendes* Auftreten bezeichnet und demnach nicht vom ersten Akt gebraucht werden kann, sondern nur von den mittleren. Der erste Akt, welcher die Exposition und Einleitung enthält, heiſst πρόλογος, worunter man also keineswegs die bloſse Vorrede, sondern, auſser der Orientirung über das Vorhergehende, auch das Anheben der Handlung zu verstehen hat. Wie man den Namen Prolog bloſs von Euripideischen Vorreden verstehen konnte, ist kaum zu begreifen, da doch Aristophanes in den Fröschen V. 119. den Euripides selbst die deutlichste Erklärung dieses Namens geben läſst, indem er von Prologen des *Aeschylus* spricht, sie den *ersten Akt* der Tragoedie nennt (τὸ πρῶτον τῆς τραγῳδίας μέρος) und hinzusetzt, daſs die *vollständige Exposition* (φράσις τῶν πραγμάτων) in ihnen enthalten sein müsse. Die Exposition darf aber nicht bloſse Erzählung in Gesprächsform sein, sondern muſs sogleich mit der Handlung anheben. Dieses Anheben besteht in einem bedeutenden Anstoſse, welcher zu den bereits vorhandenen Verwicklungen hinzukommt, durch welchen Anstoſs die Sachen dahin getrieben werden, wo sie nothwendig entweder sich biegen oder brechen müssen, zur Katastrophe. Der letzte Akt hat ebenfalls einen besonderen Namen, nämlich Abzug oder Abgang, weil die Alten eine leergewordene Bühne erblicken lieſsen, nicht, wie bei uns, die volle Bühne durch Herablassen des Vorhangs plötzlich dem Auge entzogen. Unter ἔξοδος hat man also abermals nicht die letzten Worte des Chors noch auch die der Vorrede gegenüber liegende Verkündigung, sondern den ganzen letzten Akt hinter dem letzten Standliede zu verstehen, welcher die Lösung enthält. Mit Recht führen die beiden äuſsersten Akte andere Namen, als

UNIVE

die mittleren, weil auch ihr Wesen und ihre Aufgabe eine ganz andere ist. Denn, genau genommen, enthält der erste Akt die ganze Verwickelung, wie der letzte die ganze Lösung: die mittleren dagegen sind theils zur weiteren Ausführung, Steigerung und Vorbereitung des Umschwungs, theils zur Schilderung der Charaktere und Verhältnisse bestimmt, und dienen somit mehr zum Verweilen als zum Vorwärtsschreiten. Darum kann auch nur hier der Dichter ein Uebriges thun, und darum hat das Wort Episodium den Sinn von Einschaltungen erhalten, und bezeichnet episodisch das Uebermaſs solcher Einschaltungen. Wenn es nun bloſs um Handlungen zu thun wäre, so würde diese Mitte durch einen einzigen Akt überall wohl abgemacht sein. Allein da man dasjenige, was einmal vor Augen gestellt ist, genau sehen und vollständig kennen lernen will, so ist diese Mitte zu drei Akten ausgedehnt worden, die sich jedoch nicht immer durch dazwischenfallende Standlieder scheiden. Hier fehlen selten ausführlichere Berichterstattungen über auswärtige Vorgänge, Nachahmungen gerichtlicher Verhandlungen, die so bequem sind zu Schilderung der Personen und Verhältnisse, und sowohl zum Nachholen als auch zum Vorgreifen in die Zukunft Gelegenheit geben, Berathungen, Streitgespräche, längere Reden zum Chor an der Stelle von Monologen, Bühnengesänge (ἀπὸ σκηνῆς) theils zusammenhängend theils im Wechselgesang, und dieser wieder theils zwischen zwei Spielern theils zwischen einem Spieler und dem Chore, in welchem Falle er κομμός oder zerfällter Gesang heiſst. Alles dieses enthält z. B. die Elektra des Sophokles, wo in den Episodien blutwenig geschieht, und alles Handeln auf den letzten Akt aufgespart ist. Weil somit diesen Akten die Individualisirung und Ausspinnung lediglich zukömmt, so heiſst auch ἐπειςοδιοῦν (bei Aristoteles selbst) so viel wie individualisiren und ausspinnen (παρατείνειν). Die Zahl der Episodien bestimmt er nicht, und sie läſst sich auch in den vorhandenen Tragoedien nicht angeben: denn die Festsetzung auf drei und des ganzen Stückes auf fünf Akte scheint der späteren Zeit anzugehören. Aber zur Vervollkommnung der Tragoedie rechnet er die Einführung einer Anzahl von Episodien (ἐπειςοδίων πλήθη, Cap. IV, 14.). Der Name gieng sodann auf das Epos über, wo er gleichfalls Ausspinnungen der einfachen Fabel und Erweiterungen bezeichnet.

In den Chorleistungen unterscheidet Aristoteles den Einzug, der zwar jedenfalls vom ganzen Chor vorgetragen wurde, aber nicht immer im Zusammenklang, sondern oft auch wechselnd oder zerfällt (kommatisch), und die Standlieder oder Zwischen-

gesänge zur Ausfüllung der Pausen *). Daſs diese Gesänge Standlieder genannt wurden, scheint anzuzeigen, daſs der Cher dabei keineswegs um die Thymele sich herumschwenkte, sendern stehen blieb und bloſs mit rhythmischer Gesticulation (denn dieſs bedeutet der Name *ὀρχεῖσθαι*) den Gesang begleitete, und daſs die Ausdrücke Kehr und Wiederkehr (*στροφή*, *ἀντιστροφή*) sich lediglich auf die musikalische Begleitung beziehen. Diese Lieder waren alse lyrisch und wurden mit Gesang vorgetragen, weſshalb sie *μέλη* heiſsen. Dieſs wollen auch die Worte besagen, daſs sie keine Anapäste und keine Trochäen haben, d. h. keine gewöhnliche anapästische Dimeter und keine trochäische Tetrameter, welche beide zum Sprechen bestimmt waren. Dagegen scheint der Einzug (*πάροδος*) wenigstens nicht immer mit Gesang geschehen zu sein, weſshalb Aristeteles ven ihm das Wert *λέξις* (Vortrag) statt *μέλος* gebraucht; und somit werden die schweren Anapäste, welche Euripides öfter bei Einzügen angewandt hat, nicht zum Gesang bestimmt gewesen sein. Auch sind die Einzüge nicht immer antistrephisch gebildet. Es kommen auch Standlieder in den gewöhnlichen Anapästen vor, z. B. in der Medea des Euripides: aber vielleicht waren diese nicht antistrephisch und wurden bloſs rhythmisch declamirt ohne Gesang. Auſserdem nennt Aristeteles noch die zerfällten Gesänge des Chors eder die mit Bühnengesängen wechselnd untermischten. Die übrigen Chorleistungen, in denen der Chorführer mit Persenen der Bühne spricht, übergeht er. Indem er die Bühnenlieder (*σκηνικά* eder *τὰ ἀπὸ σκηνῆς*) mit zu den Chorleistnngen rechnet, scheint er anzudeuten, daſs immer einer ven den Sängern des Chors, vielleicht unsichtbar, den Gesang leistete, und die auf der Bühne sichtbare Maske bloſs die Aktion (den Tanz) zu leisten hatte. Auſserdem konnte er noch mehrere Sendernamen angeben, die er alle übergeht, z. B. *ἄγγελος* Berichterstattung über auswärtige Vorgänge und *ἐξάγγελος* über inwendig im Hause Geschehenes, *σάλπιγξ* Schlachtbericht, *φύλαξ* Wachtpostenbericht, *σκοπός* Späherbericht, *παράβασις* Vertrag des Chors in der Rolle des Dichters, *ἐπιπάροδος* Erscheinen ei-

*) Die Definitien des Schelissten bei Eorip. Pheen. 202. ist richtig, nur seine Anwendung falsch. Standlied, sagt er, nennt mans, wenn der Chor, nachdem er bereits eingezogen ist, ein Lied singt das Bezug hst auf die Vergänge, und dabei auf seinem Platze stehen hleibt. Einzug ist ein Gesang des Chores wenn er aufmarschirt, zugleich mit dem Einziehen (*εἰσόδῳ* muſs für *ἐξόδῳ* geschrieben werden) gesungen, wie z. B. im Orestes des Euripides das Lied:

σῖγα, σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης κτλ.

nes zweiten Chors auf der Bühne, wie z. B. das Jagdgefolge Hippolyts, oder auch Wiedereinzug des Chors nach momentaner Entfernung, ἀμοιβαί Wechselreden, λόγοι zusammenhängende Reden, ῥήσεις Vorreden Neuankommender mitten im Stück oder auch andere Reden in Gegenwart des Chores u. s. w.

Diese und andere Formen der Tragoedie, welche Aristoteles ihre quantitativen Theile nennt, schuf der griechische Kunststyl, und sie erscheinen auch vollständig erst auf der Höhe, welche die Tragoedie durch Sophokles und Euripides erreicht hat. Das Schauspiel der Deutschen kennt, seitdem es sich an Shaxpear angelehnt hat, weder diese Formen (mit Ausnahme der Eintheilung in Akte) noch von den qualitativen diejenigen, welche die Mittel betreffen. Denn seitdem Lessing die Prosa und den sogenannten fünffüſsigen Jambus empfohlen hat, herrscht im Schauspiel wie im Epos (dem Roman) die Prosa, und die Kotzebues haben goldene Zeit. Wären jene Formen nicht wenigstens zum Theil im Wesen der Sache begründet, so würden die Spanier nicht unabhängig von den Griechen darauf gekommen sein. Freilich sind sowohl die Spanier als die Franzosen in Manier hineingerathen: aber auch Shaxpear, so groſs er durch Natur ist, ist doch dabei auch nicht ohne Manier in seinen Witzeleien und seiner Ueberladung mit Bildern, die oft eben so weit hergeholt sind wie die Wortspiele. Wie sticht dieser Ungeschmack (*ineptiae*) von der edlen Einfachheit der Alten ab! Der Natur läſst sich nichts abborgen. Kein Wunder also, daſs seine Nachahmer gewöhnlich aufs Manierirte verfallen. Es kann zu Shaxpears Zeit mit dem englischen Theater noch nicht um so gar viel besser gestanden haben, als zur Zeit des Ritters Philip Sidney, der sich darüber (bei Lessing) also äuſsert: „Unsere Trauerspiele und Lustspiele beobachten weder die Regeln des Wohlstandes noch der Dichtkunst. Die eine Seite des Theaters ist Asien und die andere Afrika; und dazwischen liegen noch so viele Königreiche, daſs jeder auftretende Schauspieler es sein erstes Wort muſs sein lassen, uns zu sagen, wer und wo er sei, weil man seine Rede sonst unmöglich würde verstehen können. Mit einemmal kommen drei Frauenzimmer, welche Blumen suchen, und wir müssen glauben, daſs das Theater einen Garten vorstelle. Nebenher hören wir, daſs ein Schiff auf eben demselben Platze verunglückt sei; und nun muſs das Theater ein Ufer oder ein Fels sein. Gleich darauf erscheint in dem Hintertheile der Schaubühne ein entsetzliches Ungeheuer, welches Feuer speit; und das Theater ist folglich eine Höhle. Nun kommen geschwind ein halb Dutzend Kerle mit Schwertern und Schilden, die ein Kriegsheer vorstellen, herein gelaufen, und wir

Digitized by Google

werden gebeten, das Theater für ein Schlachtfeld zu halten u. s. w. So gehen unsere Dichter mit dem Orte um: und mit der Zeit sind sie noch weit freigebiger. Gewöhnlicher Weise verliebt sich ein junger Prinz in eine junge Prinzessin; nach mancherlei Unglück und Verwirrung kommt die Prinzessin in gesegnete Umstände, und wird zu gehöriger Zeit von einem gesunden und wohlgestalten Knaben entbunden. Dieser wird verloren, findet sich wieder, wird groſs, verliebt sich, und würde vielleicht selbst wieder einen jungen Sohn sehen, wenn nicht der Vorhang zufiele." Zu dieser Kindheit der Bühne zurückzukehren, ist ein Ruhm, welcher für Berlin zu erreichen übrig bleibt. Wer weiſs, was noch geschieht? Denn die Extreme bedingen sich, und die phantastische Uebertreibung der Ballete und Opern, welche nichts als die Sinne ergötzen, und für Herz und Kopf nicht das Mindeste bieten, lassen diesen Rückfall fast mit Bestimmtheit erwarten. Als Goethe seinen Götz, mit welchem die Shaxpear-Nachahmung in Deutschland begann, an Gotter schickte mit der Ermahnung, ihn vor die Weiblein zu bringen ohne Gestank, war dieser doch in groſser Verlegenheit,

Wie er die Thäler und die Höhn,
Die Wälder, Wiesen und Moräst,
Die Warten und die Schlösser fest,
Und Bambergs Bischofs Zimmer fein,
Und des Thurmwärters Gärtlein klein
Soll nehmen her und so staffiren,
Daſs Hocuspocus all changiren.
Auch möchte wem wohl grau'n, daſs nicht
Der Reiter seine Noth verricht,
Und Götz, dem Feind zur Schur und Graus,
Streck' seinen — zum Fenster 'naus.

Und was geschieht nicht alles bei Shaxpear auf der Bühne! Daſs Romeo und Julie nicht im Bette bei einander erblickt werden, hindert wenigstens seine Dichtung nicht. So konnte Shaxpear allerdings zur Natur und Wahrheit zurückführen:

„Verbannet ist der Sitten falsche Strenge,
Und menschlich handelt, menschlich fühlt der Held.
Die Leidenschaft erhebt die freien Töne,
Und in der Wahrheit findet man die Schöne."

Aber mit der Natur drängte auch sogleich das „rohe Leben" sich heran, die Wahrheit verbannte die Decenz, und alle geheimen Winkel wurden den neugierigen Augen der Zuschauer aufgedeckt. Der Erzähler kann viel wagen und überall hindringen; wie denn auch Homer weder den Scandal auf dem Ida

noch den im Bette des Hephästos gescheut hat. Aber darstellen soll man dergleichen so wenig als das Sterben und das Gebären u. s. w.' Auf der griechischen Bühne erschienen die Menschen freilich nicht in Reifröcke eingeschnürt; aber durch den Talar, den Kothurn, den Kopfaufsatz, die Brustfütterung und die Maske war auch dafür gesorgt, daſs „der Schein nie die Wirklichkeit erreichte": und nirgends geschicht etwas auf der Bühne, was man nicht auch im öffentlichen Leben zu erblicken gewohnt war. Auf „rednerisches Gepräng" der Worte ist es nirgends abgesehen, und die Sprache des Euripides z. B. ist so einfach, daſs jeder meint so schreiben zu können: aber nicht allein daſs die Personen alle gewählter, geordneter und gefeilter sprechen als im wirklichen Leben, auch die Nachahmung der öffentlichen Reden ist am Platze und stimmt zum Ganzen, das sich durchweg in bestimmten Formen bewegt und der platten Wirklichkeit nirgends Eingang verstattet. Was konnten die französischen Dichter dafür, daſs die Etikette der Rococo-Zeit so sehr von Natur und Wahrheit entfernt war und so weit hinter dem *honestum* der Alten zurückstand? Auch wird ihnen mit Recht vorgeworfen, daſs sie sich dem Gesetze der Einheit sclavisch unterworfen haben. Aber wenn die *difficulté vaincue* auch keinen poetischen Werth hat, so hat sie doch einen technischen, und bleibt immer ein würdiges Ziel zum Streben:

„Denn was dem Stümper mag gefährlich scheinen,
Das muſs den Meister göttlich offenbaren,"

sagt Platon; und ferner sagt er: „Die Kunst bedarf einer gewissen Beschränkung, wenn sie sich wahrhaft concentriren soll, worauf zuletzt alles ankommt. Auch im Drama müſste eine poetische Form als wesentlich festgesetzt werden. Es kann dem Genie kein gröſserer Dienst erzeigt werden, als es zur höchsten Vollendung anzureizen. Die höchste Vollendung der Form ist Schönheit selbst mit der Kunst in Eins zusammen." In dieser Vollendung der Form stimmt der Franzose mit dem Griechen überein:

„Ein heiliger Bezirk ist ihm die Scene:
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachlässig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied;
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze."

Dadurch ist auch den französischen Tragikern bei allen ihren mit Recht gerügten Mängeln ihr Reiz gesichert. Die Völker

haben immer Recht, wenn sie lange Zeit mit Liebe und Bewunderung an Kunstschöpfungen hängen, was anch die Kritik dagegen einwenden mag. Goethe's vollendetere Tragoedien sind für die Masse zu hoch und entbehren zn sehr der Künste, mit welchen man ein Theaterpubliknm fesseln und erschüttern kann. Sonst aber enthalten sie alle Vorzüge der französischen Tragoedien ohne ihre Mängel, und zeichnen sich besonders durch hohe Decenz aus. Man wird sie stets mit Rührung lesen, einer Rührung die nicht sowohl ans den Affecten und Situationeu als aus dem Schönen entspringt; stets werden die goldnen Worte sich an die Herzen legen; nie wird das Bild des Sittlichschönen seine veredelnde Wirkung auf die Gemüther verfehlen.

Um nun wieder auf die griechischen Tragoedien zurückzukommen, so ist die Erscheinung, daſs alle Dichter einer Methode folgen, und die hergebrachten Formen zwar beschränken, erweitern, vervollkommnen und bereichern, aber nichts aufgeben noch weniger umstoſsen, parallel mit dem Verfahren, welches wir in den bildenden Künsten überall beobachtet sehen: es ist dieſs überhaupt der Weg, auf welchem ein gemeinsames Streben zum Vollkommenen hin möglich ist, auf welchem sich mit einem Worte ein Styl bilden kann, d. h. eine Uebereinstimmung der Begabtesten und Besten in Formen, welche als vernünftig und naturgemäſs erkannt sind, freie Bewegung im Gesetz und Aufgehen der Natur in der Kunst. Kunst, die von der Natur und dem allgemein Menschlichen abirrt, wird Manier, und von der Manier flüchtet man gerne zur rohen Natur zurück, wie das Diderot gethan hat, den Goethe widerlegt, von welchem wir Folgendes über das Verhältniſs von Styl und Manier mittheilen wollen:

„Wodurch unterscheidet sich der Künstler, der auf dem rechten Weg geht, von demjenigen, der einen falschen eingeschlagen hat? Dadurch daſs er einer Methode bedächtig folgt, anstatt daſs jener leichtsinnig einer Manier folgt. Der Künstler, der immer anschaut, empfindet, denkt, wird die Gegenstände in ihrer höchsten Würde, in ihrer lebhaftesten Wirkung, in ihren reinsten Verhältnissen erblicken, bei der Nachahmung wird ihm eine selbstgedachte, eine überlieferte, selbstdurchdachte Methode die Arbeit erleichtern; und wenn gleich bei Ausübung dieser Methode seine Individnalität mit ins Spiel kommt, so wird er doch durch dieselbe so wie durch die reinste Anwendung seiner höchsten Sinnes- und Geisteskräfte immer wieder ins Allgemeine gehoben und kann so bis an die Gränze der möglichen Prodnction geführt werden. Auf diesem Wege erhuben sich die Griechen bis zu der Höhe, auf der wir besonders ihre plastische Kunst

Digitized by Google

kennen; und warum haben ihre Werke aus den verschiedenen Zeiten und von verschiedenem Werthe einen gewissen gemeinsamen Eindruck? Doch wohl nur daher, weil sie der einen wahren Methode im Vorschreiten folgten, welche sie beim Rückschritt nicht ganz verlassen konnten. Das Resultat einer ächten Methode nennt man Styl im Gegensatz der Manier. Der Styl erhebt das Individuum zum höchsten Punkt den die Gattung zu erreichen fähig ist: deſswegen nähern sich alle groſsen Künstler einander in ihren besten Werken. So hat Rafael wie Tizian colorirt da wo ihm die Arbeit am glücklichsten gerieth. Die Manier hingegen individualisirt, wenn man so sagen darf, noch das Individuum. Der Mensch, der seinen Trieben und Neigungen unaufhaltsam nachhängt, entfernt sich immer mehr von der Einheit des Ganzen, ja sogar von denen die ihm allenfalls noch ähnlich sein könnten: er macht keine Ansprüche an die Menschheit, und so trennt er sich von den Menschen. Dieses gilt so gut vom Sittlichen als vom Künstlichen: denn da alle Handlungen des Menschen aus einer Quelle kommen, so gleichen sie sich auch in allen ihren Ableitungen."

4) Knüpfung und Lösung.

XVIII, 1. Die ganze Tragoedie ist theils Schürzung und theils Lösung des Knotens. Das auſserhalb Liegende oder Frühere sammt einem Theile dessen was im Stücke vorgeht macht meistens die Schürzung oder Knüpfung aus, das Uebrige aber die Lösung. Ich nenne aber Knüpfung vom Beginn bis zu dem Theile, der aufs Höchste getrieben ist, wo die Entwickelung in Glück oder Unglück übergeht, und Lösung vom Beginn des Uebergangs bis zum Ende; z. B. im Lynkeus des Theodektes ist Knüpfung das Vorhergeschehene und die Ergreifung des Knabens, Lösung von der Anklage auf den Tod bis zum Ende.

Auch hier weiſs Aristoteles nichts von bestimmter Zahl der Akte, ein Beweis daſs die Eintheilung in fünf Akte damals noch keineswegs recipirt war. Diese Eintheilung entbehrt eines aus der Natur der Sache geschöpften Grundes und ist völlig willkührlich, während die Dreitheilung in Vorakt, Episodien und Schluſsakt, als Anfang, Mittel und Ende, logisch und naturgemäſs ist. Von der Tragoedie Lynkeus werden wir weiter unten sprechen.

5) Arten von Tragoedien.

XVIII, 2. Die Tragoedie hat vier Arten, eben so viele, als wir (quantitative) Theile angegeben haben, nämlich:

1) die verwickelte, deren Ganzes in Umschwung und Erkennung besteht;

2) die pathetische, z. B. ein Ajax, ein Ixion;

3) die ethische, z. B. die Phthioterinnen und Peleus;

4) die vierte ist von der Art wie die Phorkos-Töchter und Prometheus und alles was im Hades vorgeht.

Der Text scheint einer Verbesserung zu bedürfen. Es fehlt nämlich der Name der vierten Gattung, und doch ist es nicht wahrscheinlich, daſs Aristoteles keinen für sie gewuſst habe. Wollte man annehmen, daſs er sie die einfache (ἁπλοῦς) genannt hat, wie Cap. XXIV, 1. vermuthen läſst, so erhielte man erstlich eine unlogische Eintheilung, weil wenigstens die zweite, wo nicht auch die dritte, Gattung unter der vierten begriffen wäre; zweitens würden die Beispiele nicht passen (denn warum soll denn die einfache Tragoedie gerade im Hades spielen?), und drittens nähme man einen Eintheilungsgrund der keiner ist. Denn jede Gattung ist nach demjenigen Inhalte benannt, der ihr Interesse verleiht und die Zuschauer in Spannung erhält, weſshalb diese Eintheilung auch mit den Unterscheidungen der Neueren so genau zusammentrifft, nämlich 1) Intriguenstück, 2) Leidenschaftsgemälde, 3) Charaktergemälde oder Sittenzeichnung. Als vierte Gattung würde man das Situationsstück erwarten. Diese letztere muſs ebenfalls einen auszeichnenden Inhalt haben: denn die bloſse Einfachheit ohne derartige Zuthaten kann nicht fesseln noch ergötzen. Betrachten wir also die Beispiele, um zu sehen, was die Fabeln Eigenthümliches enthalten. Aristoteles nennt zwei Tragoedien des Aeschylus, die Phorkiden und den Prometheus. Der gefesselte Prometheus spielt am Ende der Welt in menschenleerer Einöde: der erlöste spielte sogar im Tartarus. Den Inhalt der Phorkiden hat Hygin Astron. II, 12. angedeutet. Perseus, mit Hephästs stählerner Hippe, mit der Tarnkappe und den Flügelschuhen ausgerüstet, begab sich an die Enden der Welt hinter die Libysche Wüste, um das Haupt der Gorgone zu holen. Er muſste zuerst die zwei Graien überlisten, die, abwechselnd mit einem

Auge sehend, vor den Gorgonen Wache standen. Nachdem er dieses Auge in den Tritonischen See geworfen, kroch er kühn in die Höhle der Gorgonen zur Zeit, wo sie schliefen:

ἶδυ δ' ἐς ἄντρον — ἀσχέδωρος ὥς,

und vollführte die That. Da haben wir also abermals eine abentheuerliche, wir würden sagen romantische, Dichtung, und sind abermals an die wüsten Enden der Welt geführt. Und nun fügt Aristoteles noch als drittes Beispiel alle die Stücke hinzu, welche im Hades spielen. Ein Name muſs also für diese Gattung wohl bereit gewesen sein, und dieser steckt vielleicht in dem ganz überflüssigen *τέταρτον*. Aristoteles führt die drei ersten Gattungen mit *ἡ μὲν - · ἡ δὲ — ἡ δὲ* ein, und hinter dem *ἡ μὲν* oder *ἡ δὲ* folgt jedesmal der Name der Gattung: *ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἡ δὲ παθητική, ἡ δὲ ἠθική*: bei der vierten heiſst es *τὸ δὲ τέταρτον*. Wozu das Zahlwort, als ob die Partikel nicht genügte? In einigen Handschriften ist *ὁμαλόν* oder *ὁμοῖον* oder *οἰκεῖον* hinter *τέταρτον* eingeschoben, in anderen eine Lücke gelassen, lauter Beweise, daſs man eine Verderbung fühlte und zu heben suchte. Uebrigens konnten *ὁμοῖον*, *οἰκεῖον* und *ὁμαλόν* auch aus dem darauf folgenden *οἷον* entstehen. Schon der Gebrauch des Neutri statt des Feminini ist auffällig. Hatte also Aristoteles vielleicht *ἡ δὲ τερατική* für *τὸ δὲ τέταρτον* geschrieben?

Schiller in der Recension von Goethe's Egmont sagt: „Entweder sind es auſserordentliche Handlungen und Situationen, oder es sind Leidenschaften, oder es sind Charaktere, die dem tragischen Dichter zum Stoff dienen: und wenn gleich oft alle diese drei, als Ursache und Wirkung, in einem Stücke sich beisammen finden, so ist doch immer das Eine oder das Andere vorzugsweise der letzte Zweck der Schilderung gewesen u. s. w. Die alten Tragiker haben sich beinahe einzig auf Situationen und Leidenschaft eingeschränkt. Darum findet man bei ihnen auch nur wenig Individualität, Ausführlichkeit und Schärfe der Charakteristik. Erst in neueren Zeiten, und in diesen erst seit Shakespeare, wurde die Tragoedie mit der dritten Gattung bereichert: er war der Erste, der in seinem Macbeth, Richard III. u. s. w. ganze Menschen und Menschenleben auf die Bühne brachte, und in Deutschland gab uns der Verfaſser des Götz von Berlichingen das erste Muster dieser Art." Die Alten kannten diese dritte Gattung ebenfalls, jedoch in einem anderen, richtigeren Begriffe gefaſst: nämlich nicht als Schilderung ganzer Menschenleben oder als dramatisirte Biographien (was doch ein für alle Mahle bei ei-

nem drei- oder vierstündigen Spiele höchst widernatürlich ist), sondern als reichlichere Ausprägung der Sitten und Gesinnungen. Zu solcherlei Schilderung gab die sowohl von Sophokles als von Euripides behandelte Fabel des Pelens viele Gelegenheit, indem der altersschwache, von Haus und Hof vertriebene, Greis von seinem Enkel Neoptolemos zufällig aufgefunden und wie ein Kind gepflegt und beschützt wurde. Dagegen in der Gestaltnng individueller Charaktere giengen sie absichtlich nicht weiter, als sich mit der Aufgabe der Dichtknnst, das Allgemeine concret zu gestalten, verträgt, indem sie keineswegs moralische Seltsamkeiten für den Psychologen, sondern das allgemein Menschliche für jedermann darzustellen suchten. Zu den drei Gattungen aber, die Schiller nennt, kommt noch die vierte, seltsamer Begebenheiten, ähnlich denen in Goethe's Faust, Byrons Manfred nnd seinen Mysterien. Diese Gattung ist gerade die erhabenste, so wie die ethische die niedrigste und der Komoedie verwandte ist: und darum war der erhabene Aeschylus am stärksten in ihr. Wir wollen hier noch an seine Seelenwägung oder ψυχοστασία erinnern, in welcher er den Zens die Seelen des Achilleus und des Memnon in die Wagschaalen legen lieſs, und die Mütter der Helden (Thetis und Eos), an den beiden Schaalen stehend, für ihre Söhne bitten. Dieses ganze Stück spielte im Himmel unter den Göttern, und war somit, wie die beiden vorhergenannten, allem Irdischen und Wirklichen entrückt. Nothwendig ist also bei dieser, über alles Historische hinweggehobenen, Gattung der philosophische Gehalt von gröſserer Wichtigkeit, als bei den anderen, indem die höchsten und geheimniſsvollsten Beziehungen der Menschheit zu den Göttern und dem Schicksale in den mythischen Personen und Begebenheiten veranschaulicht werden.

Als Beispiele der pathetischen Gattung nennt Aristoteles den Ajax und den Ixion. Von Ajax ist bekannt, wie er durch Ehrgeiz und Rachsueht zu Grunde geht. Den Ixion nach Euripides schildert uns Lucian, wie er, übermüthig geworden durch die Gunst des Zens, schwärmerische Hoffnungen auf die Liebe der Juno setzte, und in dieser Schwärmerei durch ein Phantom bestärkt, zu den ausschweifendsten Reden nnd Handlungen hingerissen wurde, die er dann mit ewiger Qnal büſsen muſste. Der Ixion des Aeschylus wurde gleichfalls durch Leidenschaft zu groſsen Missethaten verleitet, in Folge deren er ruhelos umherschweifte, bis Jupiter ihn entsühnte. Die pathetische Gattung (in welche man, beiläufig gesagt, Shaxpears Macbeth richtiger einreiht als in die charakteristische) ist nächst der übernatürlichen die erhabenste. Ohne Zweifel hatte Aristoteles auch

eine Vergleichung sämmtlicher Gattungen in Bezug auf ihre Würdigkeit und Wichtigkeit angestellt. Denn erst nach dieser Vergleichnng konnten die Worte Platz finden, welche wir jetzt mittheilen wollen:

6) Ueber Einseitigkeit und Allseitigkeit der Dichter.

XVIII, 3. Ein Dichter muſs am besten alles sich zu eigen zu machen suchen, wo aber nicht, das wichtigste und meiste, zumal bei der Weise wie man jetzt die Dichter schikanirt. Nachdem nämlich in jeglichem Theile bestimmte Dichter sich groſs gezeigt haben, will man auch in jeglichem Vorzuge nur den einen Meister, dem er eigen ist, gelten lassen *). Und es ist auch nichts Gerechtes darin, eine Tragoedie zugleich eine andere und doch auch wiederum die nämliche zu nennen. Vielleicht der Fabel nach! **) Dieſs kann aber nur da gelten, wo die Knüpfung und die Lösung die nämliche ist. Viele knüpfen gut und lösen schlecht. Man muſs aber immer beidem Beifall zollen.

Aristoteles nimmt sich hier der Tragiker seiner Zeit mit Gerechtigkeit und Wohlwollen an, und sie bedurften dieser; denn sie hatten einen schweren Stand. Alle Vorzüge in allen Arten und Theilen waren bereits occupirt, dazu die Mythologie ausgebeutet: wo sie hintraten, traten sie in Spuren der Vorgänger, und man maſs dann ihre Schritte mit denen der ersten

*) Es muſste *ἑκάστου* für *ἕκαστον* aus den Handschriften aufgenommen werden. Das *ἴδιος* hat hier dieselbe Bedeutung wie *proprius* in den Worten des Horaz: *Archilochum proprio rabies armavit iambo*, d. h. mit dem von ihm selbst erfundenen.

**) Es muſs hinter *οὐδέν* ein Kolon gesetzt werden. Nachdem Aristoteles von der Beschuldigung der Nachahmung in einzelnen Zweigen oder Theilen der Tragoedie geredet hat, erörtert er ferner, inwiefern man eine ganze Tragoedie als abgeborgt und entlehnt von einem der Meister betrachten dürfe: „Auch eine (ganze) Tragoedie zugleich als verschieden von der des Vorgängers und doch wieder die nämliche zu nennen, ist nichts Gerechtes.“

Meister in diesem Zweige, und immer zum Nachtheil der Spätergekommenen. War einer tüchtig in Erfindung von Situationen, in Knüpfung oder Lösung; so hatte der oder jener Vorgänger schon den Lohn dafür hinweggenommen: vermochte er die Leidenschaft der Liebe, der Eifersucht, des Ehrgeizes oder den Wahnsinn mit lebhaften Zügen zu schildern; so hatte er diese Züge aus dieser oder jener Tragoedie des Euripides oder des Sophokles gestohlen: behandelte er einen Stoff aus der Mythologie; welcher liefs sich wählen, der nicht schon drei- und viermal behandelt war? Und wenn er dann immerhin diesem Stoffe neue Seiten abgewann, wenn er ihn in einer Weise auffafste, in welcher er eigenthümliche Vorzüge seines Geistes an den Tag legen konnte; so war es eben doch nur die alte Dichtung, und das einmal liebgewonnene Werk des alten Meisters liefs sich nicht von dem des allerneusten Nachfolgers verdrängen. Es war einmal auf dem Felde der Tragoedie nichts mehr zu erbeuten. Die Dichter hätten klug sein, und dasselbe gänzlich verlassen sollen, und sie hätten es auch wohl verlassen, wenn es nicht das begünstigte gewesen wäre, das allein Popularität und rasche Verbreitung in alle Theile der Welt, in welchen Theater standen, verhiefs. Byron hat sich wohl gehütet, seinen Marino Faliero als eifersüchtig darzustellen, um nicht mit grofsen Autoren, namentlich Shaxpear, und einem erschöpften Thema ringen zu müssen. Wollte dieser doch sogar an Goethe's Faust nicht viel Originelles gefunden haben, und wies Stück für Stück Quellen nach, aus denen die Scenen genommen seien. So kommt es also, um originell zu erscheinen, nicht darauf an, dafs man eine Fabel wählt, die noch nicht behandelt ist, oder eine neue erfindet: denn die alte Fabel wird eine neue, sobald die Knüpfung und die Lösung neu sind, und z. B. des Euripides und des Sophokles Elektra haben so gut wie nichts miteinander gemein, und noch weniger dürfte dem Euripides gegen Sophokles als diesem gegen Aeschylus die Originalität abzusprechen sein. Man kann dagegen einen ganz neuen Stoff behandeln, und doch Gedanken, Situationen sammt der Sprache der Empfindungen aus einem anderen Drama darauf übertragen. Sclavische Nachahmung *(o imitatorum servum pecus!)* ist nur da, wo man am Aeufseren haftet, z. B. wenn ein Jambograph eben wieder ein Mädchen, das ihm einen Korb gegeben, sammt ihren Aeltern schlecht machte und dann glaubte, dafs er ein zweiter Archilochus sei (Horaz. Br. I, 19, 30.), oder wenn er die einzelnen Gedanken desselben bis auf die Worte wiederholte (das V. 25. *res et agentia verba Lycamben*), wie es Neophron mit des Euri-

pides Medea gemacht hat, dem diese Nachäffung von Aristoteles selbst verwiesen wurde. Uebrigens aber ist zu bedenken, dafs das Wesen der Tugenden und Laster, die Aeufserungen der Leidenschaften, die Verhältnisse der Menschen sowohl unter einander als auch zum Schicksal, und alles was Gegenstand der Dichtkunst ist, im Wesentlichen ewig die nämlichen bleiben, dergestalt dafs sie sich in einer Topik sogar classificiren und erschöpfen lassen, und dafs somit die Forderung der Originalität zu weit getrieben werden kann, und die Dichter, welche grofsen Vorgängern ängstlich oder eigensinnig ausweichen, nothwendig entweder ins Rohe oder ins Absurde verfallen müssen. Auch die Künste, so wie die Wissenschaften, werden nur dadurch zum Höchsten emporgetrieben, wenn immer der Nachfolger auf die Schultern des Vorgängers steigt. „Wir werden es bald recht herrlich weit gebracht haben," sagte Goethe einst zu einem ganz und gar originell zu sein strebenden Jünglinge, „wenn nur erst jeder wieder vom Anfang beginnen wird!" Und in demselben Sinne läfst derselbe auch den Mephistopheles zum Baccalaureus sagen:

Original fahr' hin in deiner Pracht!
Wie würde dich die Einsicht kränken:
Wer kann was Kluges, wer was Dummes denken,
Das nicht schon tausende vor ihm gedacht?!

Aber es handelt sich hier vom Stande der Künstler nachdem bereits das Höchste in einem Fache geleistet und alle Branchen erschöpft sind. Hier mufs man nur nicht fordern, dafs die Nachfolgenden die Vorgänger schlechterdings überbieten, und zweitens nicht in jedem Fache Auszeichnung begehren, weil eben in jedem Fache bereits ausgezeichnete Muster vorliegen. Denn die Vorgänger selbst entbehren dieser Allseitigkeit, wie Cicero (v. Redner III, 7, 25.) so schön zeigt, und die Analogie der Kunstprodukte mit den Naturprodukten rechtfertigt die Einseitigkeit. „Es giebt nichts Geschaffenes," sagt er, „welches nicht in seiner Gattung mehrere unter sich unähnliche und dennoch gleich ausgezeichnete Individuen enthielte. Es giebt vielerlei Genüsse des Ohrs, die, während sie doch alle in Tönen bestehen, dennoch in der Weise verschieden sind, dafs man immer den zuletzt genossenen für den angenehmsten hält; und eben so auch unzählige Ergötzungen des Auges, welche den einen Sinn in verschiedener Weise gleich stark fesseln; und eben so läfst sich auch bei den übrigen Sinnen das Reizendste schwer durch das Urtheil bestimmen. Und dasselbe, was bei den Organismen gilt, läfst sich auch auf die Kunstleistungen übertragen. Es giebt nur eine Plastik, in der drei Meister, Myro,

Polyklet und Lysipp, geblüht haben, deren jeder einen anderen Charakter zeigt, und doch würde man keinen von ihnen anders haben wollen als er ist. Es giebt nur eine Mahlerei, und doch sind Zeuxis, Aglaophon und Apelles ganz unter sich verschieden, ohne daſs irgend einem unter ihnen in seiner Weise etwas zu gebrechen scheint. Und wenn dieſs schon bei den bildenden Künsten zu verwundern ist, wie viel mehr bei den redenden? Diese haben nur einerlei Mittel, nämlich Worte und Gedanken, und doch groſse Unähnlichkeiten, ohne daſs man die einen zu verwerfen braucht, sondern daſs anerkannte Meister in verschiedenen Arten ihre Meisterschaft bewähren. Wie verschieden sind Ennius, Pacuv, Attius, wie verschieden Aeschylus, Sophokles, Euripides! und doch hält man diese alle ohngefähr gleich hoch in verschiedenen Arten des Styls." Derselbe Cicero, und nach ihm Columella (in der Vorrede zum Landbau), ermuthigt die Künstler und Schriftsteller, daſs sie sich durch den Vortritt groſser Meister nicht sollen abschrecken lassen. „Denn wer Hohes und der Menschheit Nützliches leisten oder hervorbringen will, muſs alles versuchen und darf auch nicht darum zur Unthätigkeit zurückgleiten, weil Genie und Mittel nicht im erwünschten Grade ihm zu Gebot stehen, sondern muſs, was er besonnen sich vorgenommen hat, standhaft verfolgen. Denn wer nach dem höchsten Gipfel emporklomm, dem macht es keine Schande, auf dem zweiten zu stehen. Die Musen Latiums haben nicht bloſs dem Accius und Virgil den Zutritt in ihr Heiligthum verstattet, sondern auch für die ihnen nahe kommenden und fern vom zweiten Grade geweihte Plätze eingeräumt. Den Brutus, den Laelius, den Pollio sammt dem Messala und Catulus haben die Donner des Cicero nicht vom Studium der Beredtsamkeit zurückgeschreckt, und Cicero selbst hatte sich von der Gewalt eines Demosthenes und Plato nicht abschrecken lassen: und der Vater der redenden Künste, jener Gott aus Mäonien, hat mit dem gewaltigen Strome seiner Wohlredenheit das Feuer der Nachkommen nicht ausgelöscht. Künstler von geringerem Ruhme in so vielen Jahrhunderten sehen wir ihre Mühe nicht aufgeben, die den Protogenes, den Apelles sammt dem Parrhasius anstaunen. Die Schönheit des Olympischen Jupiters und der Minerva von Phidias hat einen Bryaxis, Lysipp und Praxiteles nicht gelähmt und gehindert, zu versuchen, wie weit sie's bringen könnten." Immer aber bleibt dabei zu beherzigen was Horaz sagt: „Mittelmäſsigkeit gestatten einem Dichter nicht die Menschen, nicht die Götter, nicht die Verleger. Ein Rechtsgelehrter und Anwalt kann weit hinter dem Talent eines Messala und der Gelehrsamkeit eines Cascellius Aulus zurückstehen, und doch ge-

schätzt werden. Aber so wie bei Gastmählern schlechte Musik und dickes Salböl und Mohn mit Sardinischem Honig uns beleidigen, weil die Mahlzeit auch ohne sie bestehen konnte, so sinkt auch ein Gedicht, das ja bloſs zur Ergötzung bestimmt ist, sogleich zu Boden, wenn es ein Haar breit vom Vollkommenen abweicht."

II. Ueber Anlegung der Handlung und Ausprägung der Charaktere.

1) Vom Umfang der Fabel.

VII, 1—7. Nach diesen Eintheilungen und Bestimmungen wollen wir zunächst angeben, wie der Plan der Begebenheiten beschaffen sein muſs, weil dieſs das Erste und Wichtigste bei der Tragoedie ist. Fest steht, daſs die Tragoedie Nachahmung einer abgeschlossenen und vollständigen Handlung ist, die einen Umfang hat. Denn es giebt auch ein Vollständiges, das keinen Umfang hat. Vollständig nämlich ist was Anfang, Mittel und Ende hat. Anfang aber ist was nicht nothwendig nach etwas anderem kommt, aber etwas anderes naturgemäſs hinter sich hat: Ende ist das Gegentheil, was hinter etwas anderem kommt entweder nothwendig oder gewöhnlich, und nichts anderes hinter sich hat: Mittel ist was nach anderem kommt und anderes hinter sich hat. Also müssen gut angelegte Fabeln weder auf Gerathewohl beginnen noch auf Gerathewohl aufhören, sondern sich nach den genannten Formen richten. Da ferner was schön ist, ein Geschöpf und jegliches Ding, das aus Theilen besteht, nicht allein diese geordnet, sondern auch einen gewissen nicht zufälligen Umfang haben muſs (denn das Schöne besteht in Umfang und Ordnung, weſshalb weder ein winziges Geschöpf schön sein kann, weil die Betrachtung sich verwirrt, wenn sie fast ein unmerkbarer Moment ist, noch ein übergroſses, weil man es nicht mit einem Mahle übersehen kann, und die Einheit und Vollständigkeit den Betrachtenden aus der Betrachtung ent-

schwindet, z. B. wenn ein Geschöpf tausend Stadien lang wäre); so muſs man also, gleichwie man bei Körpern und Geschöpfen einen Umfang braucht, aber einen übersehbaren, also auch bei den Fabeln einen Umfang haben, aber einen leicht zu behaltenden. Die Bestimmung der Länge in Bezug auf die Aufführung und Wahrnehmung ist nicht Sache der Kunst. Denn wenn man hundert Tragoedien zur Aufführung brächte, so würde man die Aufführung nach der Uhr einrichten, wie es sonst einmahl wohl geschehen sein soll*). Dagegen die in der Natur der Sache liegende Bestimmung ist, daſs immer die umfangsreichere Fabel zufolge des Umfangs die schönere ist, bis zu dem Grade, daſs sie übersichtlich bleibt. Um aber die Bestimmung einfach auszusprechen: der Umfang, in welchem eine nach Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit erfolgende Entwickelung aus Unglück in Glück oder aus Glück in Unglück übergehen kann, ist genügendes Maſs des Umfangs.

Was Aristoteles in diesem Capitel lehrt, ist alles an sich deutlich. Nachdem sämmtliche Theile und Formen der Tragoedie angegeben und definirt sind, bleibt ihm noch übrig, von den vier qualitativen Theilen, welche Sache des Dichters sind, einzeln zu sprechen: denn die quantitativen bedürfen keiner weiteren Erörterung. Er beginnt nun zuerst vom Plane der Handlung. Die Handlung muſs ein abgeschlossenes Ganzes bilden: also müssen die Theile geordnet sein und in einem gewissen harmonischen Verhältniſs zu einander stehen. Diese Ordnung wird von den oben erwähnten quantitativen Bestandtheilen vorgezeichnet, deren sich der Dichter bedienen wird, um nicht beliebig zu beginnen und beliebig zu enden. Dieſs ist die äuſsere Erscheinung oder die Form. Den Inhalt aber anlangend, so finden wir darüber folgende Belehrung bei Schiller: „Die Tragoedie ist Nachahmung einer vollständigen Handlung. Ein einzelnes Ereigniſs, wie tragisch es auch sein mag, giebt noch

*) Daſs zur Zeit, wo die Tragoedie noch nicht auf die Einheit der Zeit und des Ortes reducirt war, man es einmal für nöthig gefunden habe, den Streit der Tragoeden, wie den der Redner, nach der Uhr zu beschränken, ist gar nicht unwahrscheinlich.

keine Tragoedie. Mehrere als Ursache und Wirkung in einander gegründete Begebenheiten müssen sich mit einander zweckmäſsig verbinden, wenn die Wahrheit, d. i. die Uebereinstimmung eines vorgestellten Affects, Charakters und dergleichen mit der Natur unserer Seele, auf welche allein sich unsere Theilnahme gründet, erkannt werden soll. Wenn wir es nicht fühlen, daſs wir selbst bei gleichen Umständen eben so würden gelitten und eben so gehandelt haben, so wird unser Mitleid nie erwachen. Es kommt also darauf an, daſs wir die vorgestellte Handlung in ihrem ganzen Zusammenhang verfolgen, daſs wir sie aus der Seele ihres Urhebers durch eine natürliche Gradation unter Mitwirkung äuſserer Umstände hervorflieſsen sehen. So entsteht, wächst und vollendet sich vor unsern Augen die Neugier des Oedipus, die Eifersucht des Othello. So kann auch allein der groſse Abstand ausgefüllt werden, der sich zwischen dem Frieden einer schuldlosen Seele und den Gewissensqualen eines Verbrechers, zwischen der stolzen Sicherheit eines Glücklichen und seinem schrecklichen Untergang, kurz der sich zwischen der ruhigen Gemüthsstimmung des Lesers am Anfang und der heftigen Aufregung seiner Empfindung am Ende der Handlung findet. Eine Reihe mehrerer zusammenhängender Vorfälle wird erfordert, einen Wechsel der Gemüthsbewegungen in uns zu erregen, der die Aufmerksamkeit spannt, der jedes Vermögen unseres Geistes aufbietet, den ermattenden Thätigkeitstrieb ermuntert, und durch die verzögerte Befriedigung ihn nur desto heftiger entflammt. Gegen die Leiden der Sinnlichkeit findet das Gemüth nirgends als in der Sittlichkeit Hilfe. Diese also desto dringender aufzufodern, muſs der tragische Künstler die Martern der Sinnlichkeit verlängern: aber auch dieser muſs er Befriedigung zeigen, um jener den Sieg desto schwerer und rühmlicher zu machen. Beides ist nur durch eine Reihe von Handlungen möglich, die mit weiser Wahl zu der Absicht verbunden sind."

Hier ist gezeigt, wie durch die Vollständigkeit der Umfang bedingt wird. Aber bekanntlich herrscht in Bezug auf diesen ein ganz anderer Brauch bei den Neuen als bei den Alten, welcher Brauch theils durch die verschiedene Weise der Aufführung und theils durch die Vorliebe für epische Composition bedingt wird. Auch über diesen Punkt hat Schiller sehr richtig in einem Briefe an Goethe n. 397. geurtheilt: „Weil wir einmal die Bedingungen nicht zusammenbringen können, unter welchen eine jede der beiden Gattungen steht, so sind wir genöthigt sie zu vermengen. Gäb' es Rhapsoden und eine Welt für sie, so würde der epische Dichter keine Motive vom tragischen zu entlehnen

brauchen; und hätten wir die Hilfsmittel und intensiven Kräfte des griechischen Trauerspiels, und dabei die Vergünstigung, unsere Zuhörer durch eine Reihe von sieben Repräsentationen durchzuführen, so würden wir unsere Dramen nicht über die Gebühr in die Breite zu treiben brauchen. Das Empfindungsvermögen des Zuschauers und Hörers muſs einmal in allen Punkten seiner Peripherie berührt werden; der Durchmesser dieses Vermögens ist das Maaſs für den Poeten. Und weil die moralische Anlage die am meisten entwickelte ist, so ist sie auch die foderndste, und wir mögen's auf unsere Gefahr wagen, sie zu vernachlässigen."

Weil man wegen dieser verschiedenen Forderungen nie recht mit den Vorschriften der Alten über die Länge der Tragoedie und was damit zusammenhängt auskommen konnte, so that Goethe in seinem Götz von Berlichingen einen raschen Schritt zur epischen Weise Shaxpear's, und legte zugleich ein Bekenntniſs ab, durch welches er den Knoten keck zerhieb. „Es ist einmal Zeit," sagte er, „daſs man aufgehört hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieſs, und daſs man nunmehr stracks auf den Inhalt losgeht, der sich sonst so von selbst zu geben schien. — Das Zusammenwerfen der Regeln giebt keine Ungebundenheit, und wenn ja ein Beispiel gefährlich sein sollte, so ist's doch im Grunde besser, ein verworrenes Stück machen als ein kaltes. Jede Form, auch die gefühlteste, hat etwas Unwahres, allein sie ist ein- für allemahl das Glas, wodurch wir die heiligen Strahlen der verbreiteten Natur an das Herz der Menschen zum Feuerblick sammeln. Aber das Glas! Wem's nicht gegeben ist, wird's nicht erjagen: es ist wie der geheimniſsvolle Stein der Alchymisten, Gefäſs und Materie, Feuer und Kühlbad. So einfach, daſs es vor allen Thüren liegt, und so ein wunderbares Ding, daſs just die Leute, die es besitzen, meist keinen Gebrauch davon machen können." Das ist alles sehr wahr und einleuchtend. Es verhält sich mit diesen Regeln wie mit jeglichen Regeln. Nicht diejenigen, welche die Morallehren im Munde führen, sind es, welche am tugendhaftesten handeln. Aber die Richtigkeit und Trefflichkeit dieser Lehren wird dadurch nicht aufgehoben: und wenn auch die Beobachtung der Regeln eines anständigen Benehmens nicht liebenswürdig machen kann, es sei denn daſs Geist und Gemüth durchleuchte, so wird es doch für denjenigen, dessen Handlungen von solchem Reichthum seines Innern zeugen, gut sein, wenn er sie berücksichtigt.

„Der Franzose will nur **Eine Krise**," sagte Napoleon: und eben so auch der Grieche. „Dieses einsichtige Wort Napoleons deutet dahin, daſs die Nation an eine gewisse einfache, abgeschlossene, leichtfaſsliche Darstellung auf dem Theater gewöhnt war." Goethe B. XLVI. p. 164. Ob es besser sei, mehrere Krisen (Katastrophen) zu behandeln, diese Frage wollen wir später erörtern. Hier wollen wir nur auf den groſsen Unterschied aufmerksam machen, welcher entsteht, wenn **mehrere** Krisen zu einer verschlungen werden. Die Einheit des Orts z. B. und der Zeit wird mit der Einheit der Krise verschwinden müssen, wie auch Goethe B. XLIX. p. 82. bemerkt: „Gegen die drei Einheiten ist nichts zu sagen, wenn das Süjet sehr einfach ist. Gelegentlich aber werden dreimal drei Einheiten, glücklich verschlungen, eine sehr angenehme Wirkung thun." Die Länge des Stücks wird gleichfalls durch die Bedeutsamkeit dieser Krisen und ihren Einfluſs auf die Hauptkrise bestimmt werden. Weil aber die Zeit, welche man einem Theater-Publikum zumuthen kann, ihre Grenzen hat, so wird man sich nach dieser richten, und nach ihrem Maaſse die Krisen und Episodien beschränken müssen. Denn **ein** Stück in mehrere zu theilen und etwa Trilogien wie Schillers Wallenstein zu dichten, ist in keinem Falle gut, weil man den Zuschauer nie anders als vollständig befriedigt entlassen soll, und dazu gehört eine in sich abgeschlossene und vollendete Dichtung. Wären an den Dionysien immer an **einem** Tage nur die Werke **eines** Dichters aufgeführt worden, so würden wir zwar wohl schwerlich längere Tragoedien, aber doch zusammenhängende Trilogien erhalten haben. Dieſs ist aber wenigstens von Sophokles an nie geschehen, von welchem der Brauch begann, daſs immer Drama gegen Drama von den wettstreitenden Dichtern gesetzt wurde. Dieſs wird von einem alten Grammatiker ausdrücklich berichtet, dessen Worte keiner anderen Deutung fähig sind. Sophokles aber würde diese Neuerung schwerlich eingeführt haben, wenn er es nicht, wie Aristoteles, der Sache angemessen erachtet hätte, daſs dramatische Dichtungen nicht zu epischen Compositionen ausgedehnt werden. So sehen wir abermals was die Neueren als einen ihrer Vorzüge betrachten, von den Alten als Nachtheil gemieden. Den Gründen dieser Beschränkung nachzuforschen wird der folgende Paragraph uns Gelegenheit geben.

2) Beschränkung der Tragoedie auf eine Krise.

XVIII, 4—6. Man muſs aber, wie schon oft gesagt *), eingedenk sein und die Tragoedien nicht zu einer epischen Composition machen. Unter episch verstehe ich das Stoffreiche, wie z. B. wenn man den ganzen Stoff der Ilias behandeln wollte. Denn dort erhalten wegen der Länge des Gedichts die Theile den gebührenden Umfang, in den Schauspielen aber fallen sie stark wider die Erwartung aus. Beweis ist, daſs alle, die die Zerstörung Ilion's vollständig behandelten und nicht theilweise, wie Euripides in der Hekabe [und wie Aeschylus] **), entweder scheitern oder bei der Aufführung schlecht bestehen: denn auch Agathon scheiterte hierin allein. In den Umschwüngen aber und den einfachen Begebenheiten erreichen sie ihre Absicht zum Erstaunen. Denn das ist tragisch und beruhigend. Letzteres findet Statt, wenn der gescheidte Bösewicht überlistet wird, wie Sisyphos, und der ungerechte Heldenhafte überwunden wird: und das ist wahrscheinlich, wie Agathon sagt: „Es ist wahrscheinlich, daſs manches auch gegen die Wahrscheinlichkeit sich ereigne."

Aristoteles weiſs nichts von zusammenhängenden Trilogien: denn hätte er sie gekannt, so muſste er sie hier berücksichtigen. Solche Trilogien wären übrigens bei den Griechen am leichtesten möglich gewesen, da je drei ihrer Stücke kaum länger sind,

---

*) Siehe Cap. V, 4. VI, 13. Andere Erwähnnngen mögen in dem Verlorenen cnthalten gewesen sein.

**) Der überlieferte Text lautet: *καὶ μὴ κατὰ μέρος ὥσπερ Εὐριπίδης Νιόβην, καὶ μήδειαν καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος.* Daſs *Ἑκάβην* fur *Νιόβην* zu schreiben sei, ist handgreiflich: eben so leicht läſst sich errathen, daſs *καὶ μήδειαν* aus Verdoppelung des *καὶ μὴ* herrührt. Dieses *καὶ μὴ* selbst aber ist Wiederholung des vorangegangenen, und so sehen wir das ganze *καὶ μὴ καὶ μὴ ὥσπερ* aus *καὶ μὴ κατὰ μέρος ὥσπερ* entstehen. So erklärt sich auch, wie der Name des Aeschylus hereinkam ohne daſs die betreffende Tragoedie genannt wäre (welche auch schwerlich zu nenuen sein möchte). Euripides hat nämlich keine Niobe geschrieben, sondern Aeschylus. So zog eine Verderbung die andere nach sich.

als bei uns ein einziges, und leicht mit einander aufgeführt werden konnten, während es dagegen wider die Natur ist, zu fordern, daſs ein Theaterpublikum drei Tage nacheinander sich einfinde, um drei Stücke als ein Ganzes zu bekommen. Warum nun haben es denn die Alten verschmäht, entweder je *ein* Stück von gleicher Länge wie die unsrigen, oder drei zusammenhängende zum Wettkampf zu bringen? Wohl aus zwei Gründen: erstlich weil in den zu behandelnden Stoffen keine Nöthigung zu solcher Ausdehnung lag, und zweitens weil sie für die Wirkung auf das Theater offenbar eingebüſst haben würden. Die Volkssage hatte vorgearbeitet und die Stoffe bereits zu solcher Einfachheit zurückgeführt, daſs nach Abstreifung alles Zufälligen nur das Bedeutende und Wesentliche überliefert wurde. Während bei historischen Stoffen die Vereinfachung und Idealisirung Mühe macht, hatten jene Dichter im Gegentheil um Ausspinnung und Individualisirung zu sorgen: und dazu war das herkömmliche Maaſs oft mehr als genug. Was aber die Wirkung auf das Theater betrifft, so kommt alles bloſs darauf an, daſs die *eine* Katastrophe recht *vollständig* und eindringlich geschildert wird, und daſs die Vorstellungen des Leidens *fortdauernd* wirken. Ueber diese Vollständigkeit der Schilderung und diese Fortdauer des Eindrucks werden wir am besten durch Schiller in seiner Abhandlung über die tragische Kunst belehrt: „Alles was von auſsen gegeben werden muſs, um das Gemüth in die abgezweckte Bewegung zu setzen, muſs in der Vorstellung erschöpft sein. Wenn sich der noch so römisch gesinnte Zuschauer den Seelenzustand des Cato zu eigen machen, wenn er die letzte Entschlieſsung des Republicaners zu der seinigen machen soll, so muſs er diese Entschlieſsung nicht bloſs in der Seele des Römers, auch in den Umständen gegründet finden, so muſs ihm die äuſsere sowohl als innere Lage desselben in ihrem Zusammenhang und Umfang vor Augen liegen, so darf auch kein einziges Glied aus der Kette von Bestimmungen fehlen, an welche sich der letzte Entschluſs des Römers als nothwendig anschlieſst. Ueberhaupt ist selbst die Wahrheit einer Schilderung ohne diese Vollständigkeit nicht erkennbar: denn nur die Aehnlichkeit der Umstände, welche wir vollkommen einsehen müssen, kann unser Urtheil über die Aehnlichkeit der Empfindungen rechtfertigen, weil nur aus der Vereinigung der äuſsern und innern Bedingungen der Affect entspringt. Wenn entschieden werden soll, ob wir wie Cato würden gehandelt haben, so müssen wir uns vor allen Dingen in Cato's ganze äuſsere Lage hineindenken, und dann erst sind wir befugt, unsere Empfindungen gegen die seinigen zu halten, einen Schluſs auf die Aehn-

lichkeit zu machen und über die Wahrheit derselben ein Urtheil zu fällen."

Insofern die Vollständigkeit nicht allein von den Forderungen des Stoffes an sich, sondern auch von der Tendenz des Dichters und der Beschaffenheit der Zuschauer abhängt, ist ihr Begriff relativ, und nach Zeiten und Umständen verschieden. Der griechische Dichter der Alcestis und der mittelalterliche des armen Heinrich haben es nicht nöthig gehabt, die Pflicht, dafs ein Mann die Aufopferung seines Weibes, um selbst am Leben zu bleiben, annehme, den Zuschauern eindringlich darzulegen: ein jetziger Dichter würde diese Forderung nicht umgehen können. Dagegen hätte ein griechischer Dichter keine Rechtfertigung des Selbstmordes in der Braut von Messina und keine Zusammenstellung der That eines Tell und eines Parricida nöthig gehabt, die der deutsche Dichter, der sein Publikum kannte, mit einwob. Wie ferner die verschiedene Tendenz der Dichter nicht allein verschiedenartige Behandlung, sondern auch Zusammenziehung und Erweiterung, Aufnahme und Entfernung von Theilen bedinge, darüber wird man am besten belehrt, wenn man die Behandlungen derselben Stoffe bei mehreren griechischen Dichtern vergleicht.

„Diese Vollständigkeit," fährt Schiller fort, „ist nur durch Verknüpfung mehrerer einzelnen Vorstellungen und Empfindungen möglich, die sich gegen einander als Ursache und Wirkung verhalten und in ihrem Zusammenhang ein Ganzes für unsere Erkenntnifs ausmachen. Alle diese Vorstellungen müssen, wenn sie uns lebhaft rühren sollen, einen unmittelbaren Eindruck auf unsere Sinnlichkeit machen, und weil die erzählende Form jederzeit diesen Eindruck schwächt, durch eine gegenwärtige Handlung veranlafst werden. Zur Vollständigkeit einer tragischen Schilderung gehört also eine Reihe einzelner versinnlichter Handlungen, welche sich zu der tragischen als zu einem Ganzen verbinden."

„Fortdauernd müssen endlich die Vorstellungen des Leidens auf uns wirken, wenn ein hoher Grad von Rührung entstehen soll. Der Affect, in welchen uns fremde Leiden versetzen, ist für uns ein Zustand des Zwanges, aus welchem wir eilen uns zu befreien, und allzuleicht verschwindet die zum Mitleid so unentbehrliche Täuschung. Das Gemüth mufs also an diese Vorstellungen gewaltsam gefesselt und der Freiheit beraubt werden, sich der Täuschung zu frühzeitig zu entreifsen. Die Lebhaftigkeit der Vorstellungen und die Stärke der Eindrücke, welche unsere Sinnlichkeit überfallen, ist dazu nicht hinreichend; denn je heftiger das empfangende Vermögen gereizt wird, desto

stärker äuſsert sich die rückwirkende Kraft der Seele, um diesen Eindruck zu besiegen. Diese selbstthätige Kraft aber darf der Dichter nicht schwächen, der uns rühren will: denn eben im Kampfe derselben mit dem Leiden der Sinnlichkeit liegt der hohe Genuſs, den uns die traurigen Rührungen gewähren. Wenn also das Gemüth, seiner widerstrebenden Selbstthätigkeit ungeachtet, an die Empfindungen des Leidens geheftet bleiben soll, so müssen diese periodenweise geschickt unterbrochen, ja von entgegengesetzten Empfindungen abgelöst werden — um alsdann mit zunehmender Stärke zurückzukehren und die Lebhaftigkeit des ersten Eindrucks desto stärker zu erneuern. Gegen Ermattung, gegen die Wirkungen der Gewohnheit ist der Wechsel der Empfindungen das stärkste Mittel. Dieser Wechsel frischt die erschöpfte Sinnlichkeit wieder an, und die Gradation der Eindrücke weckt das selbstthätige Vermögen zum verhältniſsmäſsigen Widerstand. Unaufhörlich muſs dieses geschäftig sein, gegen den Zwang der Sinnlichkeit seine Freiheit zu behaupten, aber nicht früher als am Ende den Sieg erlangen, und noch weit weniger im Kampf unterliegen; sonst ist es im ersten Fall um das Leiden, im zweiten um die Thätigkeit gethan, und nur die Vereinigung von beiden erweckt ja die Rührung. In der geschickten Führung dieses Kampfes beruht eben das groſse Geheimniſs der tragischen Kunst: da zeigt sie sich in ihrem glänzendsten Lichte."

Erwägt man diese Forderungen recht, so wird man leicht einsehen, wie die Form der alten Tragoedie ihnen in jeder Beziehung zu entsprechen geschickter war als es die der Neueren ist. Viele kleine Krisen oder ganze Lebensperioden mit mehren Krisen, aber ohne eine einzige bedeutende Katastrophe, machen zusammen kein groſsartiges Ganze aus und entbehren der Wirkung die von der Tragoedie gefordert wird. Darum concentrirten die Alten die ganze Dichtung auf eine, aber groſsartige und erschütternde Katastrophe: denn das ist tragisch, sagt Aristoteles, und beruhigend zugleich *). Alle Ausspinnung und Erwei-

---

*) Φιλάνθρωπον nennt Aristoteles dasjenige was wir beruhigend genannt haben. Der Ausdruck deutet an, daſs man im richtigen Verhältnisse zu seinen Mitmenschen steht, womit das richtige Verhältniſs zu Gott nothwendig zusammenfällt. Die Tragoedie darf uns nicht mit Bitterkeit und Verzweiflung an der göttlichen Leitung erfüllen, und muſs die grausamsten Leiden hochstehender Menschen in der Weise schildern, daſs wir in der Theilnahme an diesen zugleich erhoben und beruhigt werden. Wie das geschehe, werden wir weiter unten zu zeigen suchen.

Digitized by Google

terung der Fabel diente bloſs zur Vollständigkeit der Schilderung und Erzielung fortdauernder Wirkung sammt der dabei nothwendigen Abwechselung und Abstufung. Sie enthielten sich also derjenigen Episoden, welche zu diesem Zwecke nichts beitragen konnten, und machten die Tragoedie nicht zu einer epischen Composition.

Der dramatische Dichter kann epische Stoffe wählen, aber er darf sie nicht auf epische Weise behandeln. Das Epos kann der Weitläuftigkeit und Ausführlichkeit in den Schilderungen nicht entbehren, weil weder die Personen noch die Handlungen noch der Schauplatz der Handlungen gegenwärtig sind. Im Drama hat man das alles vor Augen, und folglich ist man der Beschreibung und der mannichfaltigen Mittel, dasselbe anschaulich zu machen und zu beleben, überhoben. Da wird keine Wappnung der Helden, kein Anschirren der Rosse, kein Wandeln eines Gottes, kein Verfertigen von Rüstungen, kein Anrücken der Heere u. s. w. weitläuftig ausgemahlt; denn auch die Bothenberichte müssen kurz sein, um zu den übrigen Theilen im richtigen Verhältniſs zu stehen. Ferner faſst die Bühne nur wenige Menschen, und diese müssen sich deutlich von einander absondern, sogleich beim Auftreten müssen die Namen der einzelnen und ihre gegenseitigen Verhältnisse erkannt werden, und sofort muſs jeder sein Wesen durch Reden und Handlungen manifestiren. Will man eine gröſsere Masse vorführen, so muſs sie wie eine Person erscheinen, und folglich sich zum Chor gestalten. Ein regelloses, buntscheckiges Gewühl widerstrebte dem Schönheitsgefühle der Alten: man trifft es weder in ihren Theatern noch in ihren Sculpturen an. Im Epos ist das alles anders, weil die Heerhaufen bloſs der Phantasie, nicht den Augen, vorgeführt werden. Ferner paſst die Bühne nicht für Handlungen, für welche der Circus, das Amphitheater und der Schauplatz der Olympischen Spiele geeignet ist: alle körperlichen Kämpfe müssen ausgeschlossen bleiben, und bloſs die innerlichen Kämpfe, welche aus den äuſseren Zuständen hervorgehen, gezeigt werden. Welche Ausdehnung dagegen gewinnt das Epos durch die Schilderungen solcher Kämpfe und Abentheuer, welche, wie Homer sich ausdrückt, mit den Armen und Beinen verrichtet werden, und des Schauplatzes dieser Kämpfe! Wir müssen jedoch die ausführliche Erörterung dieser Punkte auf einen anderen Ort versparen.

Ein Streben nach Erweiterung der engen Grenzen der Tragoedie zeigt sich in Euripides, aber ohne Vermengung mit dem Epos. Er nimmt mehrmals die Geschicke ganzer Völker zum Stoffe einzelner Tragoedien, Entscheidungen, welche alle Glieder groſser Fürstenfamilien gleichzeitig treffen; und dabei geschieht

es auch, daſs er mehrere Katastrophen vereinigt, doch so, daſs immer eine der anderen untergeordnet ist, beide ein Ganzes, das Geschick eines Hauses oder eines Volkes, vollenden, und beide gleichzeitig sind. Zwei durch einen langen Zeitraum getrennte Katastrophen, wie sie in Macbeth, dem Wintermährchen und so vielen anderen Dramen Shaxpears enthalten sind, würden die Griechen schwerlich je verbunden haben, auch wenn der Chor und die Einrichtung der Bühne nicht daran gehindert hätten. Denn wir sehen ja die Einheit der Zeit auch in der Ilias und Odyssee beobachtet, wo jene äuſseren Bedingungen fehlen. Wo die mehrerlei Katastrophen nicht zu einer Hauptkatastrophe zusammenwirken, da ist auch keine Einheit, und es widerspricht dem Begriffe von Katastrophe, daſs ihre Theile der Zeit nach weit auseinander liegen. Was durch die Zeit getrennt ist, kann sich wie Ursache und Wirkung, aber nicht wie Theile eines Ganzen, verhalten: denn die Ursache kann wiederum Wirkung einer anderen Ursache sein, und gehört nicht an sich, sondern nur beziehungsweise, der Wirkung an. Darum genügt es, sie bloſs zu erwähnen, und eilt der Dichter sogleich zur That, zur Wirkung, d. h. zur Katastrophe: *ad eventum festinat et in medias res rapit.*

Wie die Tragiker, so verfuhren auch die Komiker. Der Stoff der Lustspiele des Terenz dehnt sich oft nicht allein über mehrere Jahre, sondern auch über das ganze Leben der Hauptpersonen aus: allein er hält sich an die Katastrophen. Lediglich darauf beruht die viel besprochene Einheit der Zeit und des Ortes, welche, so äuſserlich genommen, freilich nur Pedantismus ist, und auch von den Alten keineswegs in dieser Weise beobachtet wird. Wäre der Chor allein die Ursache dieser Beschränkung gewesen, so würde z. B. die neuere Komoedie sich von ihr losgesagt haben. Allein der Chor veranlaſste bloſs die Verhüllung gröſserer Zeiträume, nicht die Verschmähung derselben. Im Selbstquäler des Terenz-Menander verstreicht zwischen dem zweiten und dritten Akt eine Nacht. Das konnte in den Tragoedien ebenfalls geschehen, es konnten sogar Wochen und Monate verstreichen: nur durfte es nicht erwähnt werden.

Daſs Shaxpear gröſstentheils vom Ei der Helena beginnt, anstatt sogleich zur Katastrophe zu gehen, und darum ganze Lebensläufe und gröſsere Zeiträume während eines dreistündigen Spieles verstreichen läſst, ist gewiſs das geringste seiner Verdienste. Der Stoff nöthigte ihn fast nirgends zu dieser Ausbreitung. So, um nur einige Beispiele anzuführen, konnte in „Ende gut, Alles gut" die Handlung recht gut mit der Rückkehr der Helena, des Bertram und des Königs nach Roussillon beginnen und das Frühere an passenden Orten nachgebracht werden.

Eben so leicht wäre es im Cymbeline gewesen, mit der Flüchtung der Imogen zur Höhle ihrer Brüder und der Rückkehr des Leonatus zu beginnen, ohne daſs vom Vorangehenden irgend etwas Wesentliches aufgeopfert zu werden brauchte. Ohne Noth schleppt er daher hier und anderwärts die Zuschauer in allen Erdtheilen und Zeiten herum, indem er die Anlässe, die doch erst durch den Erfolg ihre Bedeutung erhalten und darum auch mit mehr Interesse im Angesicht solcher bedeutenden Wirkungen vernommen werden, alle nach einander auf die Bühne bringt: und dabei sind ihm unter der Hand mehrere seiner Schauspiele in Trümmer gegangen und in mehrere Stücke von verschiedenem Tone und Charakter auseinander gefallen, wie z. B. das Wintermährchen. Eben so gut, wie diese Fabel, hätte auch die von Prospero und der Zauberinsel zu einem zweitheiligen Stücke Stoff geben können, nur daſs dann die zwei Theile noch viel verschiedenartiger, als jene, hätten ausfallen müssen. Shaxpear huldigte hierin dem Geschmack seines Volkes und seiner Zeit, wie wir aus folgender Bemerkung Lessings entnehmen, Dramat. n. 12: „So wie die Engländer die französischen Stücke mit Episoden erst vollpfropfen müssen, wenn sie auf ihrer Bühne gefallen sollen, so müſsten wir die englischen Stücke von ihren Episoden erst entladen, wenn wir unsere Bühne glücklich damit bereichern wollten. Ihre besten Lustspiele eines Congreve und Wicherley würden uns ohne diesen Aushau des allzu wollüstigen Wuchses unausstehlich sein. Mit ihren Tragoedien werden wir noch eher fertig u. s. w."

Euripides hat den epischen Stoff der Zerstörung Troja's in zweien seiner vorhandenen Tragoedien sehr glücklich behandelt, während Agathon, dem manche andere Neuerung geglückt ist, auf diesem Felde seinen groſsen Vorgänger nicht zu erreichen vermocht hat. Die Katastrophe ist e i n e, aber sie erstreckt sich über viele, und konnte somit in eine Unzahl von Katastrophen zerfällt werden, welche durch ihr Einerlei bis zum Ueberdruſs ermüden würden. Hier handelte es sich also um Auswahl, Abwechselung und Abstufung. Der Dichter stellte beide Male die Ueberbliebenen der Königsfamilie als Repräsentanten des ganzen Volkes hin, welches letztere er übrigens im Chor der Frauen und Töchter, deren Männer und Väter getödtet sind, vergegenwärtigte. Der nächtliche Ueberfall, die Kämpfe, die Niedermetzelung sind vorüber und doch noch gegenwärtig in der Erinnerung der Unglücklichen, die mit Schauder davon berichten, und wir erblicken die unmittelbaren Folgen derselben. Diese Folgen bilden den Inhalt der beiderseitigen Tragoedien. In der einen derselben, den Troerinnen, sind sie bloſs neben einander gestellt, aber durch

Mannichfaltigkeit und Abstufung ist der Ermüdung vorgebeugt. In der Hekuba sind die Theile mehr innerlich mit einander verwebt. Freund und Feind sehen wir auf die unglückliche Königin mit Ungerechtigkciten und Miſshandlungen einstürmen, und dieselbe der beiden einzigen Kinder, die sie noch wirklich besitzt, grausam berauben. Die Tochter sehen wir zum Tode führen, vom Sohne den Leichnam auf der Bühne liegen. Sodann dient ihr der Feind zur Bestrafung des bisherigen Freundes, und der Tod der Tochter zur Sühnung des ermordeten Sohnes. Eine andere Schwierigkeit lag besonders bei den Troerinnen darin, daſs, da das Schicksal der Ueberwundenen bekannt ist und ihre Mittel znm Widerstande unbedeutend sind, es schwer war, eine vorbereitende Verwickelung zu erfinden und somit eine Spannnng zu erzeugen, ohne welche auch die auſserordentlichsten Schicksale nicht halb so viel Furcht und Mitleid, als die gewöhnlichsten, erregen. Drittens muſsten die Blicke der Zuschauer sowohl rückwärts gerichtet werden in die Zeit, da die Ueberwundenen noch groſs und herrlich dastanden, als auch vorwärts in die Zeit, da die Ueberwinder die Früchte ihres Uebermuths ernten werden: und dieſs ist gleichfalls viel schwieriger als die Zerlegung in eine dreifache Handlung, die zu drei verschiedenen Zeiten an drei Orten spielt, wie die Neueren zu thun pflegen. Alle diese Schwierigkeiten hat Euripides mit Glück gelöst. Das Wie haben wir in unserer Schrift über diesen Dichter auseinandergesetzt. Weit leichter ist die Behandlung des Stoffes der Odyssee und allenfalls auch des der Ilias, versteht sich, nicht des ganzen. Denn auch „Homer beginnt den trojanischen Krieg nicht vom Ei der Leda: immer eilt er zur Katastrophe und reiſst den Leser sogleich mitten in die Handlung hinein, als wäre sie ihm schon bekannt, und läſst fahren was durch die Behandlung keinen Reiz gewinnen kann, und fingirt so, mischt so Wahrheit und Dichtung, daſs die Mitte mit dem Anfang und das Ende mit der Mitte übereinstimmt." Horaz Br. Pis. 147 ff. Hier kommt es also bloſs auf Weglassung der Episodien an und Hervorhebung der Hauptkatastrophe. Alte Tragoedien, welche einen der Odyssee ähnlichen Stoff hatten, lassen sich daher zu Dutzenden aufweisen.

3) Einheit der Fabel.

VIII, 1—4. Einheit der Fabel ist nicht, wie manche meinen, wenn sie sich um einen dreht. Denn dem Einen begegnet Vieles und Unbegrenztes, wovon manches keine Einheit ausmacht. So giebt es auch viele Handlun-

gen des Einen, aus denen keine einheitliche Handlung entsteht. Darum sind wohl alle diejenigen Dichter im Unrecht, welche eine Herakleis und Theseis und dergleichen Werke gedichtet haben. Sie meinen nämlich, weil Herakles nur einer war, so werde auch die Fabel einheitlich sein müssen. Aber Homer hat, so wie er im Uebrigen trefflich ist, so auch wohl dieses richtig eingesehen entweder durch Kunstbewuſstsein oder durch Instinkt. Denn beim Dichten der Odyssee behandelte er nicht alles, was dem Helden begegnet ist, z. B. seine Verwundung auf dem Parnaſs, seinen verstellten Wahnsinn beim Aufgebot, wovon keines mit Nothwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit aus dem anderen folgte; sondern nur um e i n e Handlung, in dem Sinne, worin wir sie verstehen, gruppirte er die Odyssee und eben so auch die Ilias. Gleichwie also bei den übrigen nachahmenden Künsten je Eine Nachahmung nur Eines zum Gegenstand hat, so muſs auch die Fabel, sintemal sie Nachahmung einer Handlung ist, nur einer gelten, und dieser als vollständigen, und die Theile der Begebenheiten müssen also angelegt sein, daſs durch Versetzung oder Entfernung eines derselben das Ganze verschoben und zerstört würde: denn was keinen merkbaren Unterschied erzeugt, es mag dasein oder fehlen, das ist auch kein Theil des Ganzen. XVIII, 7. Auch der Chor muſs wie einer der Schauspieler angesehen werden und ein Theil des Ganzen sein und mitwirken, entweder so wie bei Euripides oder so wie bei Sophokles: denn bei den übrigen gehen die Gesänge die Fabel nicht mehr an als jede andere Tragoedie. Sie singen also eingelegte Lieder, nachdem Agathon darin zuerst vorangegangen ist. Allein was ist denn für ein Unterschied, ob man eingelegte Lieder singen läſst oder eine Rede aus einem Stück ins andere überträgt oder einen ganzen Auftritt?

Nicht um e i n e Person, sondern um e i n e Handlung drehen sich alle richtig angelegten Dichtungen der Alten, und in keiner derselben bildet eine sogenannte Hauptperson, die man den Helden des Stücks zu nennen pflegt, den Mittelpunkt, sondern bloſs die Miſsverständnisse der Neueren, welche ihre Verkehrtheiten ganz natürlich bei den Alten wiedergefunden haben, bürden ih-

Digitized by Google

nen diese Helden auf, wobei sie denn freilich mit vielen löblichen Dichtungen, wie z. B. dem Ajax des Sophokles und ohngefähr einem Drittheil Tragoedien des Euripides nicht zurecht kommen können. „Singe, Göttin, den Zorn des Peleiden Achilleus" lautet der Anfang der Ilias, und spricht deutlich aus, daſs nicht der Charakter und die Vorzüge des Achill, sondern eine That desselben mit allen den Folgen, die sie für Griechen, Trojaner und ihn selbst hatte, geschildert werden soll. Der Anfang der Odyssee nennt allerdings einen einzelnen Helden (ἄνδρα) als Gegenstand der Dichtung: aber das Werk selbst zeigt deutlich, daſs dieſs nicht so buchstäblich zu verstehen sei; denn nirgends wird die Jugend desselben, nirgends seine Thaten vor Ilium erzählt, sondern nur hin und wieder etwas davon bruchstückweise und andeutend erwähnt. So wie in der Ilias das öffentliche Leben zweier Völker im Krieg, so wird hier der Zustand einer Familie im Frieden gezeigt, und beide von einer groſsen Noth gefaſst, welche durch die Entfernung und Wiederkehr der zwei wichtigsten Personen, welche Haupt und Stütze des Ganzen sind, sowohl veranlaſst ist als auch gehoben wird. Die Wiederkehr bildet die Mitte und Katastrophe: vor und hinter dieser liegen zwei gleiche Hälften, welche die Knüpfung und Lösung enthalten. Die Irrfahrten und die Heimkehr des Odysseus bilden also den Inhalt der Odyssee, wie der Zorn des Achilleus und seine Aussöhnung den der Ilias: mit der Aussöhnung aber ist die Erlegung der Feinde, und besonders des Hauptes der Feinde, wie mit der Heimkehr des Odysseus die Vertilgung der Freier verbunden: und beide Gedichte endigen mit der Bestattung der Erschlagenen.

Somit haben diese Gedichte Katastrophe, Verwicklung und Lösung, d. h. Anfang, Mittel und Ende, in derselben Weise wie die Tragoedien; und auch in Absicht auf die Traurigkeit oder Freudigkeit der Ereignisse unterscheiden sie sich von jenen nicht im mindesten. Der Irrthum über zufällige oder von Diaskeuasten gemachte Einheit der homerischen Gedichte und über natürliche Unbegrenztheit epischer Dichtungen und ihren getheilten Ursprung, welcher neulich unter uns aufgekommen ist, wird hoffentlich bald wieder verschwunden sein. Eher lieſse sich die Entstehung des Weltalls aus zufälligem Zusammentreffen der Atome denken, weil doch in diesen Atomen bereits die organisirenden Kräfte der Anziehung, Abstoſsung und Assimilirung vorhanden sein muſsten, als die Zusammensetzung der homerischen Dichtungen aus vielerlei den trojanischen Krieg betreffenden Rhapsodien. Denn daraus konnte allenfalls ein Werk wie der rasende Roland werden, das aus lauter einzelnen Geschichten besteht, die man eben so gut, und noch bequemer, nach einander lesen

würde, als in dieser Einschachtelung, die man nicht ohne Hilfe eines Registers behalten kann, oder im allerbesten Falle ein Werk wie Virgils Aeneide, die zwar einen Helden und eine Geschichte, aber nicht eine Handlung zum Gegenstand hat.

Die Gründe, welche Aristoteles für seine, aus den besten Dichtungen der Griechen hergeleitete Behauptung vorbringt, daſs die Fabel über die Charakterschilderung gehe, sind wohl zu erwägen. Die Poesie, sagt er, obgleich sie fortschreitende Bewegung mahlt, hat trotzdem mit den bildenden Künsten die Aufgabe gemein, Situationen zu zeichnen, und kann in keinem Falle ein ganzes Leben zum Vorwurf haben. Kann sie nicht ganze Leben schildern, so darf sie auch nicht die Charakterzeichnung als Höchstes setzen; sondern diese muſs entweder Mittel oder bloſse Beigabe sein, wie bei der Zeichnung die Farben. Macht sie die Charakterzeichnung zur Hauptsache, so wird sie beschreibend, und büſst die dramatische Gestaltung ein, welche selbst vom erzählenden Gedichte gefordert wird. Beschreibende Poesie aber ist nur eine andere Art von didaktischer, d. h. eine Afterpoesie, so weit sie beschreibend ist. Dazu kommt noch etwas Anderes, nicht minder Wichtiges. Wenn man für den Charakter das meiste Interesse fordert, so wird das subjective Wollen zu hoch erhoben und gleichsam vergöttert, und die Schickungen bleiben dagegen im Nachtheil. Wenn aber Handeln und Leiden zur Hauptsache gemacht werden, so bleiben die äuſsere Welt und die sich in derselben offenbarenden göttlichen Fügungen in ihrem Rechte und es entsteht das Bild eines erhebenden Kampfes männlicher Kraft mit dem Schicksale, welches allein ein würdiger Vorwurf für erhabene Dichtungen ist.

Was endlich von der Vollständigkeit der Schilderung oben gesagt worden ist, gilt auch vom Chor, sofern er ein Theil des Ganzen ist und sein muſs. Wie geschickt die Dichter diesen gebraucht haben, um den rechten Eindruck hervorzubringen, zeigen die erhaltenen Tragoedien. Er war ihnen dabei ein bequemes Mittel zur Enthüllung ihrer An- und Absichten, nur muſsten sie sich dasselbe nicht zu bequem machen, nicht geradezu in der Maske des Chors zum Publikum reden, nicht Gedanken von solcher Allgemeinheit, daſs sie eben so gut an andere Vorgänge, als die dargestellten, angeknüpft werden konnten, oder am Ende in jede Tragoedie paſsten, dem Chor in den Mund legen, also wiederum nicht direct lehren, statt nachzuahmen. Wie das zu vermeiden sei, giebt Aristoteles in den wenigen Worten, welche unter dem Quodlibet des 18ten Capitels gefunden werden, kurz und treffend an, indem er die sogenannten ἐμβόλιμα oder eingelegten Lieder sammt den Parabasen, in denen der Chor im

Namen des Dichters spricht, verwirft. Die Textverbesserung, welche in diesen Worten nach Anleitung der Handschriften vorzunehmen war, haben wir im *Euripides restitutus* B. II. p. 369. gerechtfertigt. Hier wollen wir noch die Belehrung des Horaz anführen, weil sie mit denen des Aristoteles vollkommen übereinstimmt. Br. Pis. V. 194: „Der Chor behaupte die Rolle und den mannhaften Antheil eines Mitspielenden, und singe nichts zwischen den Akten was nicht zum Zwecke gehört und mit dem Ganzen eng verbunden ist: er zeige sich den Guten hold und rathe ihnen wohlgesinnt; er zügle die Zornigen und beschwichtige die Aufgeregten; er preise das Mahl eines einfachen Tisches, die heilsame Gerechtigkeit, die Gesetze und den Frieden bei offenen Thoren; er verschweige das Anvertraute, und flehe zu den Göttern, daſs das Glück den Bedrängten wiederkehre und sich wende von den Uebermüthigen." Auch verdient mitgetheilt zu werden, was Aristoteles selbst Problem. XIX, 48. über den Charakter und die Stellung des Chores geäuſsert hat: „Warum singen die Chöre in der Tragoedie nicht halbphrygisch und halbdorisch? Wohl darum, weil diese Tonarten am wenigsten Melodie haben, deren der Chor am meisten bedarf, und weil die halbphrygische den Charakter des Handelns hat (darum ist im Geryones der Auszug und die Bewaffnung in ihr componirt), die halbdorische aber den des Groſsartigen und Gemessenen, weſshalb sie auch am meisten für die Kithar sich eignet. Dieses beides aber paſst nicht für den Chor, und ist mehr für die Bühnenlieder geeignet. Denn die auf der Bühne stellen Heroen dar, und die Fürsten allein im Alterthum waren Heroen, das Volk aber bloſse Leute, und diese bilden den Chor. Darum eignet sich für denselben der klagende und ruhige Charakter und dieselbe Melodie: denn das ist populär. Dieſs enthalten die übrigen Tonarten, aber die halbphrygische am wenigsten, indem sie begeistert und schwärmerisch ist. Jene Tonarten sind passiv, und die Schwachen sind duldender als die Mächtigen, und darum passen sie für die Chöre; die halbdorische aber und halbphrygische ist energisch, und dieſs paſst nicht für den Chor, welcher unthätige Theilnahme und bloſses Wohlwollen denen, zu denen er steht, beweist." Diese Bemerkungen des Aristoteles dienen zur Widerlegung einiger neuerer Ansichten über das Wesen des Chors, auf die wir jedoch hier nicht eingehen wollen.

4) Arten und Bestandtheile der Fabel.

X. und XI. Die Fabeln sind theils einfach und theils verwickelt: denn auch die Handlungen, deren Nachah-

mungen die Fabeln sind, sind unmittelbar von d e r Art. Ich meine aber unter einfacher Handlung diejenige, in welcher bei ununterbrochenem und gleichmäſsigem Verlaufe, so wie er einmal begonnen, der Uebergang ohne Umschwung und Erkennung geschieht; unter verwickelter aber diejenige, aus welcher der Uebergang mittelst Erkennung oder Umschwung oder beider geschieht. Dieſs muſs aber unmittelbar aus der Anlegung der Fabel hervorgehen, so daſs es aus dem früher Geschehenen entweder mit Nothwendigkeit oder nach Wahrscheinlichkeit erfolgt. Denn es ist ein groſser Unterschied, ob etwas durch oder hinter etwas geschieht.

Umschwung (Peripetie) aber ist Umschlagen ins Gegentheil von dem, was im Werke war, wie schon gesagt, und zwar, wie gesagt, nach der Wahrscheinlichkeit oder Nothwendigkeit, wie z. B. im Oedipus die Person, welche ankommt, um dem Oedipus eine Freude zu bringen und ihn von der Furcht rücksichtlich seiner Mutter zu befreien, durch die Offenbarung, wer er sei, das Gegentheil bewirkte: und im Lynkeus, während dieser zum Tode geführt wird und Danaos hinter ihm hergeht als sein Schlächter, die Sachen sich also entwickeln, daſs dieser sterben muſs und jener sich gerettet sieht. Erkennung aber ist, wie schon der Name anzeigt, Umwandlung aus Unkenntniſs in Kenntniſs oder in Freundschaft oder Feindschaft derer, über die Glück oder Unglück verhängt war. Die schönste Erkennung ist, wenn zugleich Umschwünge geschehen, wie z. B. im Oedipus. Es giebt zwar auch andere Erkennungen: denn sowohl in Bezug auf leblose Dinge und dieses und jenes kann sie so, wie gesagt, erfolgen *), als auch, ob jemand etwas gethan hat oder nicht gethan, kann erkannt werden: allein die am meisten der Fabel und der Handlung angehörende ist die genannte. Denn solche Erkennung und solcher Umschwung wird entweder Mitleid oder Furcht enthalten, und Nachahmungen derartiger Handlungen sind ja eben

*) ἔστιν ὥσπερ εἴρηται συμβαίνειν schrieb Hermann nach Anleitung der Handschriften.

die Aufgabe der Tragoedie. Ferner auch Glück und Unglück wird bei derartigen Erkennungen eintreten. Da aber die Erkennung Erkennung von etwas ist, so sind die Erkennungen theils einseitig, wenn der eine von beiden Theilen schon offenbar ist, theils auch gegenseitig, wie z. B. Iphigenia vom Orest erkannt wurde aus der Addresse des Briefes, und er wiederum einer anderen Erkennung gegen die Iphigenia bedurfte.

Zwei Theile der Fabel nun sind hierin enthalten, Umschwung und Erkennung: ein dritter sind unglückliche Schicksale. Nun sind Umschwung und Erkennung bereits erklärt: unglückliches Schicksal aber ist ein verderblicher und schmerzlicher Vorgang, z. B. Todesfälle, die vor Augen liegen, Qualen, Verwundungen u. s. w.

Was in diesen zwei Capiteln gelehrt wird, ist deutlich, so daſs wir es höchstens noch durch Hinweisung auf einige Beispiele anschaulich zu machen brauchen. Einen einfachen Plan hat z. B. die Medea des Euripides. Die von Jason verschmähte Medea brütet Rache: als Opfer dieser unglückseeligen Rachsucht werden uns sogleich beim Beginn des Stückes ihre und Jasons Kinder gezeigt, und dieser Ausgang wird durch nichts abgewendet, sondern alles drängt zu diesem Ziele hin und Schritt für Schritt werden wir mit Bangen und Entsetzen ihm näher getrieben. Ein zweites Beispiel ist der Ajax des Sophokles, wo der Selbstmord des Helden durch keine Dazwischenkunft und keinen Umschwung abgewendet wird. Solcherlei Tragoedien sind gewöhnlich pathetisch und zwar in doppelter Weise, erstlich weil starke Leidenschaften zu entsetzlichen Thaten hinstreben, und zweitens weil diese Thaten ungeheure Unglücksfälle bereiten. Darum ist auch der Ausgang immer höchst tragisch. Die verwickelte Tragoedie dagegen hat meistens einen fröhlichen Ausgang, wie z. B. der Ion und die Iphigenie des Euripides. Indeſs kann die Erkennung auch einen Umschwung ins Verderben enthalten, wenn die Personen unbewuſst in widergesetzlichem oder widernatürlichem Verhältniſs zu einander standen, wie z. B. Oedipus zur Iokaste und die feindlichen Brüder bei Schiller zur Beatrice. Einen glücklichen Ausgang dagegen hatte der Lynkeus des Theodektes. Lynkeus war von der Hypermnestra am Leben erhalten und dem Danaos verhehlt worden, als dieser seinen funfzig Töchtern aufgetragen, ihre Bräutigame zu ermorden: es war ein Kind aus dieser heimlichen Ehe entsprossen, durch wel-

ches das Geheimniſs an den Tag kam. Die Ergreifung des Knaben Abas bildete daher den Wendepunkt (καταστροφή) der Tragoedie. Lynkeus, erkannt, wird vor Gericht gestellt und dann zum Tode geführt, und Danaos geht hinter ihm her als sein Schlächter. Aber eben diese Erkennung, welche den Lynkeus in Todesgefahr gebracht hat, ist auch die Veranlassung zu seiner Rettung und Erhöhung. Denn die Argeier, wie sie erfahren haben, wer er sei, stürzen den verhaſsten Danaos und erheben den Lynkeus auf den Thron: s. Welcker griech. Trag. p. 1076.

Das Wort Erkennung will Aristoteles nicht bloſs vom Wiedererkennen verwandter oder sich gegenseitig verpflichteter Personen verstanden wissen, sondern bezieht es im weitesten Sinne auf alles, was Gegenstand eines Irrthums sein kann. Alle Verwirrung und Verwickelung beruht entweder auf äuſseren Hemmnissen oder auf Irrthümern, d. h. sie ist entweder objectiv oder subjectiv. Die Wegräumung der ersteren neunt er Umschwung (περιπέτεια von πίπτω), d. h. plötzliche Umgestaltung der Verhältnisse, vermöge deren nun sofort das Gegentheil von dem erfolgt, was vorher sich gestalten wollte; die der anderen nennt er Erkennung, mit welcher meistens auch Umschwung verbunden ist. Die Erkennung ist daher von der gröſsten Wichtigkeit für die Anlegung des Planes der Fabel, und darum hat ihr Aristoteles so viel Aufmerksamkeit gewidmet. Dieses Mittel hat wohl auf die geschickteste Art Euripides in der Iphigenia auf Tauris behandelt. Goethe hat es fortgelassen (denn die Aufrichtigkeit des Orestes hebt sogleich über alle derartigen Hemmnisse hinweg) und dafür eine andere Erkennung erfunden, welche für die Griechen nicht gepaſst haben würde, nämlich die, daſs nicht Apollo's, sondern Orest's Schwester zurückzubringen sei. Aber auch diese Erkennung bereitet keine groſse Freude, weil der Irrthum keine Verlegenheiten bereitet hatte.

Den dritten Theil der Fabel, welcher einfachen Fabeln allein ihre Bedeutung und ihr Interesse verleiht, nennt Aristoteles πάθος, womit hier natürlich nicht Leidenschaft, sondern Leiden bezeichnet wird. Es sind aber vernichtende Unglücksfälle gemeint, welche eben den tragischen Fall ausmachen, welcher Furcht und Mitleid erweckt. Diese müssen daher in jeder Tragoedie, wenn anch nicht eintreten, doch wenigstens im Anzuge sein, und werden durch die Verwickelnng entweder aufgehalten oder beschleunigt, durch Umschwung und Erkennung aber entweder abgewendet oder verwirklicht.

Nach dieser Eintheilung muſste Aristoteles nach seiner Weise eine Vergleichung der einfachen und der verwickelten Fabel und wiederum jeder von diesen unter sich anstellen, um darin dar-

zulegen, welche Art überall die bessere sei. Daſs er dieſs gethan hatte, beweisen die nachherigen Berufungen auf diese Vergleichung. Sie ist uns aber nicht mehr vollständig, sondern bloſs in zwei Bruchstücken erhalten, die wir nun mittheilen wollen.

5) Welches die schönste Art verwickelter Fabeln sei.

XVI, 1—8. Was Erkennung sei, ist früher gesagt worden. Arten der Erkennung aber sind folgende: erstlich die kunstloseste und die man aus Rathlosigkeit am meisten gebraucht, ist die durch Zeichen. Diese sind

theils inwohnende; wie z. B. „der Speer den da tragen die Erdgeborenen" oder Sterne der Art wie im Thyestes des Karkinos;

theils angenommene, und diese wiederum entweder körperliche, wie Narben, oder äuſserliche, wie Halsbänder und wie in der Tyro der Kahn.

Man kann aber auch diese Zeichen geschickter oder ungeschickter gebrauchen, wie z. B. Odysseus durch die Narbe auf andere Weise von der Amme und auf andere von den Sauhirten erkannt wurde. Die einen Erkennungen sind nämlich zum Behuf der Ueberzeugung kunstloser, und von der Art sind diese alle, dagegen die aus einem Umschwung erfolgenden, wie die in den Niptren (dem Bade), sind besser.

Zweitens die vom Dichter erfundenen und eben darum kunstlosen, wie z. B. Orestes in der Iphigenia sich als Orestes zu erkennen gab. Sie nämlich offenbart sich durch den Brief, er aber giebt Zeichen an, die dem Dichter belieben, aber nicht der Fabel; drum streifen sie nahe an den besagten Fehler. Denn er konnte ja auch einige an sich tragen. Und im Tereus des Sophokles der Ton der Weberlade.

Drittens die durch Erinnerung, indem einem bei Erblickung einer Sache etwas beifällt, wie die in den Kyprien des Dikaiogenes; nämlich bei Erblickung des Gemähldes bricht die Person in Thränen aus. Und die im Apolog des Alkinous; nämlich beim Anhören des Ki-

tharspielers kömmt es der Person ins Gedächtniſs, und sie bricht in Thränen aus, woraus dann die Erkennung erfolgt.

Viertens durch einen Schluſs, wie z. B. in den Choephoren: ein der Schwester ähnlicher Mann ist angekommen, und das kann niemand auſser Orestes sein: folglich ist dieser angekommen. Und die Erkennung der Iphigenia beim Sophisten Polyidus; denn Orestes muſste natürlich den Schluſs machen: meine Schwester ward geopfert, und so fügt sich's auch für mich, geopfert zu werden. Und die im Tydeus des Theodektes: ich kam um meinen Sohn zu finden, und muſs nun selbst zu Grunde gehen. Und in den Phineiden; nämlich bei Erblickung der Stelle erriethen sie ihr Geschick, daſs ihnen beschieden sei hier zu sterben, weil sie eben da auch ausgesetzt waren. Es giebt aber auch eine aus einem Trugschluſs der Zuschauer zusammengesetzte, wie z. B. im Odysseus dem Lügenbothen. Dieser will nämlich den Bogen wiedererkennen, den er nicht gesehen hat, und die Zuschauer machen deſswegen den Trugschluſs, als würde er sich dadurch zu erkennen geben.

Die schönste Erkennung aber von allen ist die unmittelbar aus der Handlung hervorgehende, indem dann das Erstaunen durch Natürliches erzeugt wird, wie z. B. im Oedipus des Sophokles und in der Iphigenia: denn es ist natürlich, daſs sie noch einen Brief mitgeben will. Solche Erkennungen sind ohne alle willkührlich erfundene Zeichen, als z. B. Halsgehänge u. s. w. Den zweiten Grad nehmen diejenigen ein, welche aus Schlüssen entstehen.

Die hier als Beispiele angeführten Dichtungen sind zum Theil erhalten und bekannt, zum Theil verloren, wo es dann schwer ist, aus den Nachrichten davon und den Fragmenten sich die betreffenden Scenen zu vergegenwärtigen. Die **Niptren** oder das Bad des Sophokles anlangend, so entnehmen wir aus Cicero Tusc. V, 16, 46., daſs die alte Eurykleia sich beim Baden des Odysseus an die Körperbeschaffenheit ihres ehemaligen Herrn erinnerte *(lenitudo orationis, mollitudo corporis)*, indem sie

bei dem Fremden alles das nämliche wiederfand, was sie bei jenem gewohnt war. Dabei wurde aber übersehen, daſs Odysseus mittlerweile um 20 Jahre älter geworden war. Im Lügenbothen desselben Dichters äuſserte Telemach, er würde seinen Vater an dem Bogen wiedererkennen, den er doch als Kind nicht so genau besehen haben konnte: da nun der bereits anwesende Odysseus seinen Bogen bei sich hatte, so machte das Theater den Trugschluſs, daſs er daran vom Sohne werde erkannt werden.

Ein Muster einer guten, auf Umschwung und Erkennung beruhenden, Tragoedie ist Lessings Nathan, und dieser Dichter hat auch über derartige Pläne wohl das Beste geäuſsert in der Dramat. n. 30: „Das Genie liebt Einfalt, der Witz Verwickelung. — Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die in einander gegründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschlieſsen, alles was geschieht so geschehen zu lassen, daſs es nicht anders geschehen können: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln. Der Witz hingegen, als der nicht auf das in einander Gegründete sondern nur auf das Aehnliche und Unähnliche geht, wenn er sich an Werke wagt, die dem Genie allein vorgespart bleiben sollten, hält sich bei Begebenheiten auf, die weiter nichts mit einander gemein haben als daſs sie zugleich geschehen. Diese mit einander zu verbinden, ihre Fäden so durch einander zu flechten und zu verwirren, daſs wir jeden Augenblick den einen unter dem anderen verlieren, aus einer Befremdung in die andere gestürzt werden: das kann der Witz und nur das! Aus der beständigen Durchkreuzung solcher Fäden von ganz verschiedenen Farben entsteht dann eine Contextur, die in der Kunst eben das ist was die Weberei Changeant nennt, ein Stoff von dem man nicht sagen kann ob er blau oder roth, grün oder gelb ist, der beides ist, der von dieser Seite so von der anderen anders erscheint, ein Spielwerk der Mode, ein Gaukelputz für Kinder." Dazu füge man was n. 32. bei Gelegenheit von Corneille's Rodogune gesagt ist.

So viel ist uns erhalten von dem was Aristoteles in der Vergleichung der verwickelten Fabeln unter sich geschrieben hat. Wir wollen nun sogleich dasjenige anreihen, was uns über die einfachen Fabeln erhalten ist:

Digitized by Google

6) Welches die schönste Art einfacher Fabeln sei.

IX, 10—12. Unter den einfachen Fabeln und Handlungen sind die episodischen die schlechtesten. Ich verstehe unter episodischer Fabel diejenige, in welcher das Anreihen der Auftritte (Episodien) weder auf Wahrscheinlichkeit noch auf Nothwendigkeit beruht. Solche Fabeln werden von schlechten Dichtern um ihrer selbst willen, von guten aber den Schauspielern zu Gefallen gedichtet. Indem sie nämlich Musterleistungen dichten wollen und die Fabeln über Vermögen ausdehnen, sehen sie sich genöthigt den Zusammenhang zu stören.

Weil aber die Tragoedie nicht allein Nachahmung einer vollständigen Handlung ist, sondern auch dessen was Furcht und Mitleid erregt, und dieses am meisten und mehr entsteht, wenn die Dinge sich aus einander wider Erwarten entwickeln (denn dann*) werden sie auch mehr Erstaunliches enthalten als wenn sie willkührlich und zufällig sind, weil selbst vom Zufälligen dasjenige am wunderbarsten erscheint, was wie mit Absicht geschehen scheint, z. B. wenn die Bildsäule des Mitys in Argos durch ihren Umsturz den Mörder des Mitys, als er sie betrachtete, erschlug; denn dergleichen scheint kein blindes Ohngefähr zu sein); so sind derartige Fabeln nothwendig schöner.

Bei der einfachen Fabel läſst sich der Dichter gern zu unnöthigen Einschaltungen von Auftritten verleiten, welche in keinem genauen Zusammenhange mit dem Vorangehenden und Nachfolgenden stehen, von welcher Art z. B. in der Medea des Euripides das Auftreten des Aegeus ist, welches Aristoteles (an einer anderen Stelle) tadelt, aber mit Unrecht, mein' ich, weil diese Erscheinung des Aegeus von dem wichtigsten Einflusse auf das Nachfolgende ist: denn wenn Medea keine Zuflucht hatte, so konnte sie keine derartige Rache üben: denn ein Wagen vom Helios war ihr nicht verhieſsen worden, und dieser

---

*) Es ist *καὶ γὰρ τὸ θαυμαστόν* zu schreiben; im Uebrigen ist diese Stelle, wenn man sie nur recht interpungirt, vollkommen gesund.

Wagen wird überhaupt nur herbeigeschafft, um der Würde der Tragoedie zu genügen. Euripides hat also hier nicht in der Weise gefehlt, wie diejenigen fehlen, welche den einfachen Stoff bloſs ausdehnen wollen, und hiezu entweder Berichterstattungen (ἀγγέλους) oder Nachahmungen gerichtlicher Verhandlungen u. s. w. dichten, die, von Schauspielern gut vorgetragen, dem Theater gefallen, wenn sie auch der Einheit und Harmonie des Ganzen Eintrag thun, oder, was ganz tadelhaft ist, solcherlei Schilderungen einschalten, deren sie gerade am meisten mächtig sind, die aber schlecht zum Plane des Ganzen passen. Zu Abschweifungen der ersteren Art gehört wenigstens ein guter und des Theaters kundiger Dichter: die anderen aber beurkunden das völlige Unvermögen, ein Ganzes zu schaffen. „Vielleicht," sagt Horaz, „vermag ein Künstler an einem Fechter die Nägel und die Haare recht natürlich und weich auszuprägen, aber die Hauptsache miſslingt ihm, weil er kein Ganzes zu schaffen vermag." Eben so verhält sichs mit Dichtwerken: „groſsartigen und vielversprechenden Anfängen wird gar oft ein oder der andere hellglänzende Purpurlappen angeflickt, indem man einen Hain oder die Windungen eines durch liebliche Auen hineilenden Baches oder den Rheinstrom oder einen Regenbogen schildert. Aber hier war nicht der Platz dazu! Und vielleicht verstehst du eine Cypresse gut zu mahlen: aber wozu soll das auf dem Bilde, das sich ein Schiffbrüchiger um sein Geld mahlen läſst? Eine Amphora hat es werden sollen: warum kommt denn beim Umschwung der Töpferscheibe ein Krug heraus? Kurz, jedes Ding muſs doch ein- für allemahl Einheit und Uebereinstimmung haben!"

Mit den Worten: „Weil aber die Tragoedie nicht allein Nachahmung einer vollständigen Handlung u. s. w." beginnt ein zweites Fragment, welches mit dem eben erläuterten nicht im genauesten Zusammenhang steht. Aristoteles muſs an dieser Stelle gelehrt haben, daſs der Plan der schönsten Tragoedie mehr einfach als verwickelt sein muſs: denn im 13. Cap. setzt er dieſs als bekannt voraus, was doch sonst nirgends in dieser Schrift dargelegt ist. Nun haben wir zwar so eben ein Stück aus der gegenseitigen Vergleichung der einfachen und der verwickelten Fabeln gelesen, worin gezeigt ist, daſs von den einfachen Fabeln diejenigen die schlechtesten sind, die durch unnöthige Einschaltungen über Gebühr ausgedehnt sind; aber den Grund, weſswegen die schönste Tragoedie mehr einfach als verwickelt sein muſs, kennen wir noch nicht. Wir können uns denselben bloſs abnehmen: nämlich, daſs bei der einfachen Fabel gerade die Entwickelung der erschütternden Begebenheiten aus

Digitized by Google

gewöhnlichen oder ungewöhnlichen Anlässen uns fesselt, während wir bei der verwickelten nur auf den endlichen Ausgang gespannt sind. Bei der einfachen Fabel sehen wir den Ausgang voraus: also kann nur das Wie oder die Begierde zu sehen, in welcher Weise und auf welchem Wege so Erstaunliches entsteht, uns festhalten.

Sagt mir, ich kann es nicht fassen noch deuten,
Wie es so schnell sich erfüllend genaht:
Längst zwar sah ich im Geiste mit weiten
Schritten das Schreckensgespenst herschreiten
Dieser entsetzlichen blutigen That;
Dennoch übergieſst mich ein Grauen,
Da sie vorhanden ist und geschehen,
Da ich erfüllt muſs vor Augen schauen
Was ich in ahnender Furcht nur gesehen:
All mein Blut in den Adern erstarrt
Vor der gräſslich entschiedenen Gegenwart.

Dieſs ist der Eindruck, welchen z. B. eine Medea auf uns macht. Das Erstaunliche hört nicht auf erstaunlich zu sein, wenn man sieht, wie es wird: vielmehr, wie Aristoteles so richtig bemerkt, mehrt sich das Erstaunen, wenn man erkennt, daſs es nicht urplötzlich und zufällig hereinfiel, sondern so natürlich wie das Gewöhnliche geworden ist, und es muſs uns mit Furcht erfüllen, wenn wir bedenken, daſs wir unter gleichen Umständen gleichen Verirrungen und gleichen Schicksalen unterworfen sind. Die einfache Fabel muſs daher immer zu einem erschütternden Ausgang hinstreben, während in der verwickelten alles in Wohlgefallen sich auflösen kann, nachdem entweder vorhandene Leiden beseitigt sind oder bevorstehende bloſs gedroht haben. Darum sind solcherlei Fabeln tragischer und schöner.

Auſserdem lehrt uns Aristoteles hier, daſs in der Tragoedie nichts Zufälliges geschehen darf, und daſs selbst das Wunderbare auf das Nothwendige zurückgeführt, also gewiſsermaſsen natürlich und begreiflich werden müsse. Hier war der Platz, um vom Fatum zu sprechen, dem Dinge, welches, dem Wahne der Neueren zufolge, eine so groſse Rolle in den alten Tragoedien spielte und ihren Inhalt ganz allein gestaltete. Allein er kennt dasselbe keineswegs in dieser Weise, und weiſs überhaupt von keinen anderen Gesetzen und Rücksichten, welche den tragischen Dichter bestimmen und ihm den Griffel führen sollen, als denen der Schönheit. Das Zufällige ist absurd, und darum theils ärgerlich, theils lächerlich. Sofern es lächerlich ist, paſst es nicht in die Tragoedie: aber auch sofern es ärgerlich ist, kann es der Tragiker nicht brauchen, weil die Bedeutendheit der Ereig-

niſse und der Leiden dasselbe bis zum Verzweifelten steigern würde: und nimmermehr darf uns ein Kunstwerk in dieser Stimmung und mit der Ueberzeugung entlassen, daſs Unsinn und Willkühr die Welt beherrschen. Darum fordert die Schönheit so gebieterisch wie die Religion und die Moral, daſs Absicht und Vorherbestimmung in den Schickungen wahrgenommen werden.

7) Ueber das Tragische.

XIII, 1—8. Was man aber im Auge haben und wovor sich man hüten muſs bei der Anlegung der Fabel, und womit die Tragoedie ihre Aufgabe erfüllt, ist nach dem so eben Gesagten ferner zu erörtern. Sintemal also der Plan der schönsten Tragoedie mehr einfach als verwickelt sein *), und dieselbe Furcht- und Mitleid-Erregendes nachahmen muſs (denn dieſs ist der derartigen Nachahmung **) eigenthümlich); so ist erstlich klar, daſs man weder tugendhafte Menschen aus Glück in Unglück übergehen lassen darf (denn das ist weder Furcht noch Mitleid erregend, sondern gräſslich), noch lasterhafte aus Unglück in Glück (denn das ist am allerwenigsten tragisch, weil es nichts von dem Erforderlichen enthält und weder beruhigend noch Furcht noch Mitleid erregend ist) noch auch Erzbösewichte aus Glück in Unglück stürzen (denn das Beruhigende enthielte zwar eine solche Anlage, aber weder Mitleid noch Furcht: denn jenes findet bei unschuldig Leidenden, diese bei unseres Gleichen Statt, und folglich kann dieser Erfolg weder Mitleid noch Furcht erregen): so bleibt also nur der zwischen beiden in der Mitte Stehende übrig. Dieses ist ein weder durch Tugend und Gerechtigkeit Ausgezeichneter noch durch Schlechtigkeit und Lasterhaftigkeit, sondern durch ein Versehen in's Unglück Uebergehender von Menschen welche hoch in der Achtung

*) Ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας ἁπλῆν μᾶλλον ἢ πεπλεγμένην. So ist zu schreiben anstatt μὴ ἁπλῆν, ἀλλὰ πεπλεγμένην: denn sonst würde Aristoteles hier das gerade Gegentheil von dem sagen, was er noch zweimal in diesem Capitel erwähnt und zwar in solchem Zusammenhange, daſs an Textesänderung nicht zu denken ist.

**) Das heiſst der Tragoedie.

und im Glücke stehen, wie z. B. Oedipus und Thyestes und die hochragenden Männer aus dergleichen Geschlechtern. Also muſs eine schön beschaffene Fabel eher einfach als zweifach (wie einige die verwickelte nennen) sein, und nicht aus Unglück in Glück, sondern im Gegentheil aus Glück in Unglück übergehen, nicht durch Lasterhaftigkeit, sondern durch ein bedeutendes Versehen entweder eines solchen, wie wir ihn beschrieben haben, oder eines mehr guten als schlechten. Den Beweis dafür giebt die Thatsache. Denn vordem pflegten die Dichter alle möglichen Geschichten vorzunehmen, jetzt aber beschäftigen sich die schönsten Tragoedien nur mit einigen wenigen Häusern, z. B. dem Alkmaeon, dem Oedipus, dem Orestes, dem Meleager, dem Thyestes, dem Telephos und wem sonst noch ungewöhnliche Schicksale oder Thaten zugestoſsen sind. Die der Kunst nach schönste Tragoedie ist also von dieser Anlage. Wer daher dem Euripides eben das zum Vorwurf macht, daſs er es in seinen Tragoedien thut, und viele derselben einen unglücklichen Ausgang haben, der hat Unrecht. Denn das ist, wie gesagt, das Rechte. Der wichtigste Beweis ist, daſs auf der Bühne und bei den Aufführungen die derartigen Stücke am tragischsten erscheinen, wenn sie gut gespielt werden, und Euripides, wenn er auch das andere nicht recht einrichtet, erscheint doch als der am meisten tragische von den Dichtern. Den zweiten, nach manchen aber den ersten, Rang hat diejenige Tragoedie, welche eine doppelte Anlage hat, wie die Odyssee, und für die besseren den entgegengesetzten Ausgang als für die schlechteren nimmt. Sie scheint aber den ersten Rang zu haben wegen der Schwachheit des Publikums, weil sich die Dichter darnach richten und den Zuschauern willfahren. Aber das ist nicht das von der Tragoedie zu erwartende, sondern vielmehr der Komoedie eigenthümliche Vergnügen. Denn dort, wenn die Personen im Stück noch so feindlich einander gegenüberstehen, wie z. B. Orestes und Aegisthus, scheiden sie zuletzt als Freunde von einander, und keiner kommt durch den andern um.

Dasjenige, was Aristoteles φιλάνθρωπον, wir aber beruhigend genannt haben, trifft mit demjenigen zusammen, was Schiller in seiner Abhandlung „über die tragische Kunst" das Moralisch-zweckmäſsige genannt hat. Aus dieser Abhandlung wollen wir zur Deutung und Vervollständigung der Lehren des Aristoteles einiges ausheben.

Schiller bemerkt zuvörderst, daſs das Traurige, Schreckliche und Schauderhafte einen gewissen Zauber enthalte, uns anzulocken, und daſs in der Unruhe, im Zweifel, in der Furcht ein gewisser Genuſs liege. Unter welchen Bedingungen dieſs Statt finde, geht aus demjenigen hervor, was wir vom Reiz des Widerwärtigen in der Nachahmung gesprochen haben. Es muſs nämlich der Gegenstand sinnlicher Wahrnehmungen aus seinen Beziehungen und zufälligen Bedingtheiten durch die Einbildungskraft oder durch die Vernunft losgelöst werden, so daſs er bloſs der freien Betrachtung (θεωρία) oder dem Spiele dient, ohne Rücksicht auf Nutzen oder Schaden. Wenn es ein freies Vergnügen giebt, wie Schiller es nennt, so muſs es auch einen freien Schmerz geben. „Frei nenne ich," sagt er, „dasjenige Vergnügen, wobei die geistigen Kräfte, Vernunft und Einbildungskraft, thätig sind, und wo die Empfindung durch eine Vorstellung erzeugt wird; im Gegensatze von dem physischen oder sinnlichen Vergnügen, wobei die Seele einer blinden Naturnothwendigkeit unterworfen wird, und die Empfindung unmittelbar auf ihre physische Ursache erfolgt." In derselben Weise also kann man auch den Schmerz einen freien oder ästhetischen nennen, und dieſs ist eben die mit Vergnügen gepaarte Rührung, welche das Tragische hervorbringt. Derselbe Schiller erinnert an den hohen Werth einer Lebensphilosophie, „welche durch stete Hinweisung auf allgemeine Gesetze das Gefühl für unsere Individualität entkräftet, im Zusammenhange des groſsen Ganzen unser kleines Selbst uns verlieren lehrt, und uns dadurch in den Stand setzt, mit uns selbst wie mit Fremdlingen umzugehen. Diese erhabene Geistesstimmung, sagt er, sei das Loos starker und philosophischer Gemüther, die durch fortgesetzte Arbeit an sich selbst den eigennützigen Trieb unterjochen gelernt haben. Auch der schmerzhafte Verlust führe sie nicht über eine Wehmuth hinaus, mit der sich noch immer ein merklicher Grad des Vergnügens gatten könne. Sie, die allein fähig seien, sich von sich selbst zu trennen, genieſsen allein das Vorrecht, an sich selbst Theil zu nehmen, und eigenes Leiden in dem milden Widerschein der Sympathie zu empfinden." Was in dieser Weise die Philosophie für starke Gemüther leistet, das nämliche soll die Tragoedie für minder hoch stehende und

ihrer sich weniger bewuſste Geister wirken: es ist dieſs eben dasjenige, was unter der Reinigung der Leidenschaften von den Alten verstanden wird: der Mensch soll lernen und sich gewöhnen, eigne harte Schickungen, wenn sie ihn treffen, so ruhig und leidenschaftslos, mit einer so sanften Wehmuth, wie die fremden zu betrachten, soll die Fähigkeit erlangen, sich von sich selbst zu trennen und mit Beherrschung „des eigennützigen Triebes" im Zusammenhange des groſsen Ganzen sein kleines Selbst zu verlieren.

Wenn daher Schiller den Grund des Vergnügens am Traurigen in dem befriedigten Thätigkeitstriebe, als der Vernunft, findet, deren Kraft durch den Angriff des Traurigen auf unsere Sinnlichkeit aufgeregt werde; so ist in dieser Definition das Wesentliche, nämlich die Unterscheidung der Nachahmung von der Wirklichkeit, nicht hervorgehoben. Nur rohe Gemüther vermögen einer Hinrichtung wie einem Schauspiele beizuwohnen, und nur verwegene und leichtsinnige an Hazardspielen sich zu ergötzen, wie denn dergleichen Menschen immer auch Dichtung und Wahrheit verwechseln. Und dieſs kommt daher, weil ihnen eben gerade dasjenige fehlt, was die Kunst zu leisten sucht, die Erhebung über die Wirren des gemeinen Wirklichen zur tröstlichen Betrachtung des vernünftigen Allgemeinen. Was nun Schiller Zweckwidrigkeit nennt, das sind die Widersprüche der Dinge im gewöhnlichen Leben (daſs z. B. der Tugendhafte unverdient leidet), und was er Zweckmäſsigkeit nennt, das ist die Ausgleichung derselben im Zusammenhang des groſsen Ganzen. Diese Zweckmäſsigkeit eine moralische zu nennen, setzt einen zu beschränkten Begriff voraus, und könnte leicht zu der Ansicht verleiten, daſs die Tugend nothwendig am Ende belohnt und das Laster bestraft werden müsse,

„*Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.*"

Eher könnte man sie im Sinne der Alten eine fatalistische oder im Sinne der Neueren eine teleologische nennen, wenn nämlich der Unterschied richtig ist, welchen Schiller mit den meisten annimmt und in folgenden Worten ausdrückt: „Wie viel auch schon dadurch gewonnen wird, daſs unser Unwille über diese Zweckwidrigkeit kein moralisches Wesen betrifft, sondern an den unschädlichsten Ort, auf die Nothwendigkeit abgeleitet wird, so ist eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demüthigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen. Dieſs ist es, was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läſst, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit ap-

pellirt wird, und für unsere Vernunft fordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibt. Aber auf der höchsten und letzten Stufe, welche der moralisch gebildete Mensch erklimmt und zu welcher die rührende Kunst sich erheben kann, löst sich auch dieser, und jeder Schatten von Unlust verschwindet mit ihm. Dieſs geschieht, wenn selbst diese Unzufriedenheit mit dem Schicksal hinwegfällt, und sich in die Ahndung, oder lieber in ein deutliches Bewuſstsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert. Dann gesellt sich zu unserem Vergnügen an moralischer Uebereinstimmung die erquickende Vorstellung der vollkommensten Zweckmäſsigkeit im groſsen Ganzen der Natur, und die scheinbare Verletzung derselben, welche uns in dem einzelnen Falle Schmerzen erweckte, wird bloſs ein Stachel für unsere Vernunft, in allgemeinen Gesetzen eine Rechtfertigung dieses besonderen Falles aufzusuchen und den einzelnen Miſslaut in der groſsen Harmonie aufzulösen. Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen so weit voranleuchtete. Der neueren Kunst, welche den Vortheil genieſst, von einer geläuterten Philosophie einen reineren Stoff zu empfangen, ist es aufbehalten, auch diese höchste Forderung zu erfüllen, und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten. Müssen wir Neueren wirklich darauf Verzicht thun, griechische Kunst je wieder herzustellen, da der philosophische Genius des Zeitalters und die moderne Cultur überhaupt der Poesie nicht günstig sind, so wirken sie weniger nachtheilig auf die tragische Kunst, welche mehr auf dem Sittlichen ruht. Ihr allein ersetzt vielleicht unsere Cultur den Raub, den sie an der Kunst überhaupt verübte."

So hat sich denn wirklich auch Schiller durch einen falschen Namen und falschen Begriff zu einer unrichtigen Ansicht über die Aufgabe der Tragoedie verleiten lassen, so daſs er auſserhalb der Kunst, in der Philosophie und Religion, die Versöhnung und Beruhigung suchte, welche die Kunst allein zu geben hat, und einen Vorzug in die Schwachheit setzte. Die tragische Kunst hat so wenig wie jede andere einen Zweck zu verfolgen oder eine Beihülfe von auſsen zu erbitten, und ruht auf dem Sittlichen nicht mehr wie jede andere: alles, was sie zu thun hat, ist, zu sorgen, daſs sie Kunst bleibe und die Vermengung mit der Wirklichkeit meide. Nicht als Theodice, sondern unmittelbar durch die Erhebung über das Wirkliche versöhnt die Kunst. Die Nothwendigkeit (das Fatum) der Alten ist bloſs ein ungelöstes Problem, nicht das Resultat einer Philosophie: und solche

Probleme sind ein nothwendiger Bestandtheil des Erhabenen, welches empfunden, nicht begriffen wird: denn für den Verstand giebt es keine Erhabenheit. Daſs die Alten bei dieser Nothwendigkeit sich zu beruhigen vermochten, darüber sind sie zu bewundern, nicht zu tadeln: denn die gewöhnliche Vorstellung von der Güte Gottes wird von der Bedürftigkeit erzeugt und steht im umgekehrten Verhältniſs zu der Schwachheit ihrer Bekenner. Sie reicht auch bei den echttragischen Fällen nirgends aus, von denen Goethe in dieser Beziehung mit Recht sagt, daſs sie unversöhnlich vom Haus aus seien. Mit Recht hat daher Aristoteles keine andere Rücksicht von der Tragoedie als die auf „das sympathetische Mitgefühl der Menschlichkeit" begehrt (denn so hat Lessing richtig das Wort *φιλάνθρωπος* gedeutet), welches eins mit dem ästhetischen Gefühle ist. Er leitet nun freilich daraus ab, daſs der Leidende nicht schuldlos und der Schuldige nicht glücklich erscheinen dürfe: doch würde man ihm sehr unrecht thun, wenn man dieſs von Belohnung der Tugend und Bestrafung des Lasters verstehen wollte. Sehen wir doch zu, welchen Grad von Schuld er bei den tragischen Helden fordert. Nicht die *μοχθηρία*, sondern bloſs die *ἁμαρτία*, d. h. ein Fehlen, das weder in moralischer Verderbtheit (*πονηρία*) noch in Leidenschaftlichkeit seinen Grund hat (s. Rhetor. I, 13.), und dem somit alle Menschen ohne Unterschied, und die Vorzüglichsten vielleicht am meisten ausgesetzt sind, so daſs also wohl weder in der Geschichte noch in der Mythologie ein Held aufzufinden sein dürfte, der, wenn er anders unglückliche Schicksale gehabt hat, nicht für die Tragoedie sich eignete. Als Beispiel führt er den Oedipus an, der doch von sich sagen durfte, daſs alle seine Uebelthaten unbewuſst und unfreiwillig geschahen (*πεπονθότ' ἐστὶ μᾶλλον ἢ δεδρακότα*), und jedermann kühn auffordern konnte zu dem Bekenntnisse, ob er nicht unter gleichen Umständen auf gleiche Weise gehandelt haben würde (siehe Soph. Oed. Col. V. 992. sammt der ganzen Vertheidigungsrede). So läſst sich also Aristoteles keineswegs als Autorität für den Irrthum der Neueren gebrauchen, der so üble Früchte getragen hat. Denn was hat sich nicht z. B. Schiller für Mühe gegeben, um seinen Wallenstein zugleich als schuldig und als unschuldig erscheinen zu lassen, und wie hat er das Verhältniſs überall mehr verdunkelt als aufgeklärt! Von anderen und besonders von den Schicksalstragoedien wollen wir gar nicht reden. Aber besser hätte Aristoteles freilich gethan, wenn er nicht so gesprochen hätte, als ob über dem tragischen Helden noch ein anderer von höherem moralischen Werth anzuerkennen wäre. Ist etwa Achill schuldloser als Oedipus? und hat nicht auch Odysseus gegen Poseidon ge-

frevelt? Oder ist es im Epos minder gräſslich, wenn ein Held schuldlos so unsägliche Leiden wie Odysseus erduldet, als im Drama? Entweder ist also Aristoteles in einem groſsen Irrthum befangen, oder er hat bloſs dieses sagen wollen: die Helden, deren Leiden uns rühren sollen, dürfen weder Engel noch Teufel sein, sondern Wesen unserer Art. Denn wenn sie dieses sind, so braucht man für die ἁμαρτία weiter nicht zu sorgen. Dieſs ist offenbar seine Ansicht, weil er nicht bloſs halbschuldige, sondern auch u n s e r e s G l e i c h e n fordert, welches übereinstimmt mit dem, was Schiller in der Abhandlung über die tragische Kunst sagt, indem er M e n s c h e n im Zustande des Leidens fordert. „Nur das Leiden sinnlich moralischer Wesen," sagt er, dergleichen wir selbst sind, kann unser Mitleid erwecken. Wesen also, die sich von aller Sittlichkeit lossprechen, wie sie der Aberglaube des Volks oder wie die Einbildungskraft der Dichter die bösen Dämonen mahlt, und Menschen, welche ihnen gleichen, — Wesen ferner, die von dem Zwange der Sinnlichkeit befreit sind, wie wir uns die reinen Intelligenzen denken, und Menschen, die sich in höherem Grade, als die menschliche Schwachheit erlaubt, diesem Zwange enthoben haben, sind gleich untauglich für die Tragoedie. Ueberhaupt bestimmt schon der Begriff des Leidens, und eines Leidens, an dem wir Theil nehmen sollen, daſs nur Menschen im vollen Sinne dieses Wortes der Gegenstand desselben sein können u. s. w."

Also bloſs Menschen dürfen es sein, als Menschen aber so vollkommen als nur immer möglich. Denn auch der Vollkommenste bleibt nicht vor Fehltritten bewahrt, wenn die Ἄτη über ihn kommt, vor welcher ja nicht einmal Zeus sicher gewesen ist. Diese Ἄτη waltet aber ganz besonders über die dämonischen Menschen, welche die Griechen zu den Halbgöttern gerechnet haben. „Je höher ein Mensch steht," sagt Goethe, „desto mehr steht er unter dem Einflusse der Dämonen, und er muſs nur immer aufpassen, daſs sein leitender Wille nicht auf Abwege gerathe"*). Das Dämonische führt also die Menschen in Versuchung, und manifestirt sich auch in den Schicksalen, wie folgende Verse ausdrücken:

*) Goethe äuſsert sich über das Dämonische und die dämonischen Menschen im 4. Th. von Dichtung und Wahrheit p. 175. u. 178. und bei Eckermann II, 293 folg. 302. 317. 333. Zu den dämonischen Menschen rechnet er unter anderen Napoleon, Byron, Carl August (wahrscheinlich auch Mahomet und Cagliostro).

„Wer nie sein Brod mit Thränen aſs,
Wer nie die kummervollen Nächte
Auf seinem Bette weinend saſs,
Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte.
Ihr führt ins Leben uns hinein,
Ihr laſst den Armen schuldig werden:
Dann überlaſst ihr ihn der Pein;
Denn alle Schuld rächt sich auf Erden."

Doch erbt der Fluch nicht ewig fort, und die Schuld kann auch gesühnt und das Schicksal versöhnt werden:

Vom Reinen läſst das Schicksal sich versöhnen,
Und alles löst sich auf im Guten und im Schönen

und

Alle menschlichen Gebrechen
Sühnet reine Menschlichkeit.

Diese Versöhnung hat Goethe in der Iphigenia auf die schönste Weise gefeiert: er hat überhaupt keinen tragischen Fall gedichtet, ohne auch die Ausgleichung und Heilung beizufügen: sein Harfner wird zur Natur und Vernunft zurückgeführt, Orest findet im Umgang mit der reinen und guten Schwester seine Ruhe wieder, Ottilie wäre durch Erhebung und Entsagung gerettet gewesen, wenn nicht die Hast Eduards immer alles wieder verdorben hätte. Goethe, wie gesagt, ertrug nichts Unvermitteltes. Solche Ausgleichung und Vermittelung kann aber keineswegs die Aufgabe der Tragoedie an sich sein, weil sie, auſserhalb der Aufgabe der Poesie liegend, von der Philosophie oder Religion geborgt ist. Auch wird durch sie der Eindruck des Tragischen und Pathetischen geschwächt. Sie ist eben so unwesentlich wie die äuſserlich vollzogene Sühnung des Orestes, des Oedipus, des Alkmaeon u. s. w. bei den Alten. Lediglich also durch die Form und Behandlung macht die Kunst das Gräſsliche wie das Widerwärtige nicht allein erträglich, sondern auch angenehm, wie bereits oben mit Göthe's Worten gezeigt worden ist. Man betrachte einen Laokoon, eine Niobe mit ihren Kindern, gleichsam Tragoedien im Stein. Hier ist der Inhalt an sich gräſslich, weil schuldlose Menschen durch grausame Schicksale Gräſsliches leiden. Laokoon wollte sein Vaterland retten, und war der einzige Sehende unter Blinden. Ist dieſs ein Verbrechen? Und was ist verzeihlicher, als der Stolz einer Mutter auf ihre Kinder? Aber der Eindruck ist trotzdem kein gräſslicher, sondern ein erschütternd-wohlthätiger. Auch von der Tragoedie der Alten hat man die Schönheit der Form und die erhabene Ruhe mit Recht gerühmt, bisweilen sogar mit Uebertreibung, indem man zwischen den Forderungen der bildenden und der redenden Kunst nicht scharf

genug unterschied. Man hat zu viel von der plastischen Ruhe der Sophokleischen Tragoedie gesprochen, und dabei vergessen, wie wenig z. B. der aufgesperrte Mund der Masken dem Gesichte einer Niobe glich. Süvern scheint dieſs auch gegen Schillern gethan zu haben, worauf ihm dieser im Juni 1800 unter anderem Folgendes erwiederte: „Unsere Tragoedie, wenn wir eine solche hätten, hat mit der Ohnmacht, der Schlaffheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen: sie muſs also Kraft und Charakter zeigen, sie muſs das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muſs man erhaben zu rühren suchen." Er brauchte keine Ausnahme für sich und unsere Zeit zu begehren, sondern konnte sich keck auf die Griechen selbst berufen und von ihren Tragoedien sagen, was bei Goethe von den Kunstwerken gesagt wird: „Das ist eben ein Unglück, wenn gute Köpfe, wenn Leute von Verdienst solche falsche Grundsätze, die nur einen Schein von Wahrheit haben, immer allgemeiner machen. So hat uns Lessing den Grundsatz aufgebunden, daſs die Alten nur das Schöne gebildet, so hat uns Winkelmann mit der stillen Gröſse, der Einfalt und Ruhe eingeschläfert u. s. w. Treten Sie vor den Laokoon und sehen Sie die Natur in voller Empörung und Verzweiflung, den letzten erstickenden Schmerz, krampfartige Spannung, wüthende Zuckung, die Wirkung eines ätzenden Giftes, heftige Gährung, stockenden Umlauf, erstickende Pressung und paralytischen Tod" u. s. w.

Will man dagegen ein Beispiel, wo die Tragoedie aufhört schön zu sein und die Nachahmung mit der Wirklichkeit vermengt ist, so betrachte man Shaxpearn. Es ist zwar bei der gegenwärtig herrschenden Ueberschätzung gefährlich, etwas gegen diesen zu sagen. Trotzdem stehe ich nicht an, Platens Urtheile zu den meinigen zu machen:

Mächtig ergreift Shakespear, er zerfleischt, er erschüttert das Herz dir:
Aber so viel Wahrheit ist ein fataler Genuſs.
Griechen erhoben den Jammer sogar in die Sphäre der Anmuth,
Dir, dem Erstaunten, erscheint selbst das Unleidliche schön.
Sprichst du von Shakespears komischer Kraft, beifallend beklatsch' ich's:
Fallstaff sammt Shylock, welch ein bewundertes Paar!
Aber ein Tragiker, Freund, ist der nur, welcher die tiefste
Wunde zu schlagen und auch wieder zu heilen versteht.

Digitized by Google

Während du liebst in der epischen Kunst die Homerische Breite,
Liebst du sie denn deſshalb auch in der tragischen Kunst?
Wenn den Virgil du verklagst, der wie ein Dramatiker kurz ist,
Tadelst du Shakespearn nicht, der wie ein Epiker breit?

Es müſste in der That gefährlich sein, den Lear öfter hintereinander aufführen zu sehen, wenn er anders so, wie er geschrieben ist, auch gespielt wird: weil die Narrheit ansteckt. Beim Lesen aber kann die Masse der Verrücktheiten, welche von drei Irr-Redenden auf einmal vorgebracht wird, nichts anderes als Lachen erregen. Noch dazu kann die Theilnahme mit dem Alten, der sein ganzes Leben nicht recht gescheidt gewesen ist, nur gering sein. Allen Respect vor Shaxpears Genie und der Wahrheit seiner Schilderungen! Aber der reine Kunststyl ist nicht bei ihm, sondern bei den Griechen zu finden, und zu lernen ist von ihm für Dichter blutwenig was sie nicht auch von der Natur unmittelbar lernen könnten.

So viel von dem Beruhigenden oder φιλάνθρωπον. Nun bleibt noch die Erörterung des Rührenden übrig, zu welchem Zwecke wir nun zuerst mittheilen wollen was Aristoteles über das Wesen der Furcht und des Mitleids in der Rhetorik vorgetragen hat, II,5 und 8.

„*Furcht ist eine unangenehme Empfindung oder Gemüthsverwirrung, die aus der Vorstellung eines bevorstehenden verderblichen oder betrübenden Uebels entsteht. Denn nicht alle Uebel fürchtet man, z. B. ungerecht oder beschränkten Geistes zu sein; sondern die, welche groſses Leid oder Verderben bewirken, und zwar wenn sie nicht ferne, sondern nahe erscheinen, so daſs man sie kommen sieht. Denn das zu Ferne fürchtet man nicht. Alle z. B. wissen, daſs sie sterben müssen, kümmern sich aber nicht darum, weil es nicht nahe steht. Wenn nun die Furcht das ist, so sind nothwendig derartige Dinge furchtbar, welche im Stande sind zu verderben oder Schaden zuzufügen oder groſses Leid zu bereiten. Und drum sind auch die Anzeichen von derartigen Dingen furchtbar, weil sie das Furchtbare als nahe erscheinen lassen. Das ist nämlich die Gefahr, die Annäherung des Furchtbaren.*"

„*Alles Furchtbare aber ist furchtbarer, wenn es nach dem Versehen sich nicht mehr gut machen läſst, sondern dieſs entweder ganz unmöglich ist oder nicht bei uns, sondern bei unseren Feinden steht: ferner wo keine Hülfe ist oder keine leichte. Kurz furchtbar ist was, wenn es anderen geschieht oder bevorsteht, Mitleid erregt.*"

„Wenn die Furcht mit der Erwartung verbunden ist, ein vernichtendes Leid zu erfahren, so ist klar, daſs niemand fürchtet, der nicht etwas erleiden zu können vermeint, und nicht das, was er nicht erleiden zu können vermeint, und nicht die, von denen er nicht etwas erleiden zu können vermeint, und nicht dann, wenn er es nicht erleiden zu können vermeint. Mithin fürchten nothwendig die, welche etwas erleiden zu können vermeinen und gerade von diesen und gerade dieses und gerade jetzt. Dieſs vermeinen weder die in hohem Glück sich Befindenden oder zu befinden Vermeinenden (sie sind drum übermüthig und leichtsinnig und keck, und dazu macht sie ihre Kraft, ihr Anhang von Freunden, ihre Macht), noch die, welche bereits alles Schlimme erlitten zu haben glauben und gegen das Bevorstehende gleichgültig geworden sind, z. B. die eben die Hinrichtung erleiden; sondern es muſs noch eine Hoffnung auf Rettung von dem vorhanden sein, um das sie sich ängstigen. Beweis ist, daſs die Furcht auf Rath sinnen macht, und doch niemand auf Rath sinnt beim Hoffnungslosen. Man muſs also, wenn man die Menschen in Furcht versetzen will, es ihnen nahe legen, daſs sie in der Verfassung sind, das Betreffende zu erleiden, weil schon andere höher stehende Menschen es erlitten haben; und muſs gleichartige vor Augen stellen, die dieſs leiden oder gelitten haben und zwar von solchen, von denen sie's nicht vermutheten, und dasjenige und zu der Zeit, wo sie's nicht vermutheten."

„Mitleid ist eine unangenehme Empfindung bei einem erscheinenden verderblichen und unverdienten Uebel, das man selbst erleiden zu können erwartet oder einer der unsrigen, und zwar wenn es als nahe erscheint. Denn es ist klar, daſs wer Mitleid fühlen soll in der Lage sein muſs, daſs er selbst oder einer der Seinigen ein Uebel erleiden zu können vermeint, und zwar ein solches Uebel, wie es in der Definition angegeben ist, oder ein gleichartiges oder ein ähnliches. Darum fühlen weder die gänzlich zu Grunde Gerichteten Mitleid (denn sie vermeinen nichts mehr erleiden zu können, sie haben es schon erlitten) noch die sich überglücklich Glaubenden, sondern sie sind übermüthig: denn wenn sie sich im Besitz jedes Glückes glauben, glauben sie sich natürlich auch im Stande der Unmöglichkeit, ein Uebel zu erleiden: denn das gehört ja ebenfalls zum Glück. In der Lage aber, daſs sie erleiden zu können glauben, sind diejenigen, welche schon erlitten haben und entronnen sind, die Bejahrteren, weil sie überlegen und Erfahrung haben, die Schwachen und noch mehr die Furchtsameren, die Gebildeten, weil sie mehr nachdenken, die, welche Aeltern, Kinder, Gatten besitzen, weil sie ihnen gehören und in der Lage sind, das Genannte zu erleiden, endlich die, welche weder im Affecte des Muthes sind, wie

Zorn oder Trotz (denn diese schlieſsen die Beherzigung des Bevorstehenden aus) noch in einer übermüthigen Stimmung (denn auch diese denken nicht daran, etwas erleiden zu können), sondern die zwischen beiden in der Mitte Stehenden, und auch nicht die zu heftig Fürchtenden; denn die Bestürzten fühlen kein Mitleid, weil sie im eignen Leid befangen sind: auch wer an Tugend bei Mitmenschen glaubt (denn wer niemand für gut hält wird mit niemand Erbarmen haben), und überhaupt wenn man in der Verfassung ist, sich zu erinnern, daſs derartiges uns selbst oder den Unsrigen begegnet ist, oder zu erwarten, daſs es uns oder den Unsrigen begegne. In welcher Verfassung man also Mitleid empfindet, ist gesagt: worüber man aber Mitleid empfindet, ist aus der Begriffsbestimmung klar: nämlich alles Betrübende und Schmerzliche, was verderblich ist, erregt Mitleid, und was vernichtend ist, und alle groſsen und bedeutenden Uebel, die das Glück veranlaſst. Mit wem man aber Mitleid fühlt, das sind Bekannte, wenn sie uns nicht gar zu nahe angehen und völlig angehören: denn für diese empfindet man wie für sich selbst. Drum soll Amasis, als er seinen Sohn zum Tode führen sah, keine Thränen vergossen haben, aber als er seinen Freund betteln sah: denn dieſs ist Mitleid erregend, jenes entsetzlich. Denn das Entsetzliche ist verschieden vom Rührenden, verdrängt das Mitleid und ist oft ein Mittel fürs Gegentheil. Ferner fühlt man Mitleid, wenn das Entsetzliche uns nahe liegt, und bedauert die Gleichartigen dem Alter nach, dem Charakter, den Verhältnissen, der Würde, dem Geschlechte. Denn bei diesen allen füllt es mehr in die Augen, daſs es uns selbst treffen könnte. Ueberhaupt aber muſs man auch hier merken, daſs dasjenige, was in Bezug auf uns selbst Gegenstand der Furcht ist, anderen geschehen, unser Mitleid erregt. Weil aber nur das nahe erscheinende Leid Mitleid erregt, und dagegen das vor oder nach tausend Jahren Geschehende, weil man's weder erwartet noch im Gedächtniſs hat, entweder überhaupt nicht rührend ist oder nicht in gleichem Grade, so müssen diejenigen mehr Rührung bewirken, welche durch Geberden, Stimme, Costüme und alles, was zur Schauspielkunst gehört, den Eindruck unterstützen: denn sie vergegenwärtigen das Uebel und stellen es vor Augen, sei es bevorstehend oder vergangen. Und das eben Geschehene oder in Bälde Kommende rührt mehr aus demselben Grunde: auch die Zeichen und Handlungen, z. B. Kleider der Gestorbenen und was der Art ist, und Reden der im Leiden Befindlichen gerade vor dem Sterben, und besonders wenn sie in solchen Momenten sich recht tugendhaft bewiesen haben, sind rührend. Alles dieſs

erregt Mitleid durch die Vergegenwärtigung, weil das Leiden unverdient ist und uns vor Augen erscheint."

Furcht und Mitleid bedingen sich also wechselsweise: denn was Mitleid erregt, wenn es anderen geschieht, das ist Gegenstand der Furcht, sofern es uns selbst bedroht. Ganz richtig hat daher Lessing die Furcht, von welcher Aristoteles als Wirkung der tragischen Fabel spricht, nicht von der Theilnahme, welche wir den Personen im Drama zollen, verstanden, sondern von der Beziehung dessen, was sie leiden, auf uns selbst; denn indem wir in ihrem Wesen und ihrer Lage Aehnlichkeit mit dem unsrigen finden, setzen wir uns an ihre Stelle. Darum ist es für den Dichter, der uns rühren will, erste Bedingung, daſs er uns die Personen und ihre Verhältnisse recht nahe bringe. Dieſs geschicht, wie Schiller zeigt, durch die Lebhaftigkeit, Wahrheit, Vollständigkeit und Dauer der Vorstellungen, und somit auch der Schilderungen. Was derselbe über die Vollständigkeit und Dauer sagt, ist bereits oben mitgetheilt worden. Die Lebhaftigkeit aber besteht eben darin, daſs das Handeln und Leiden gezeigt, und nicht erzählt wird, welches letztere im Dialog so gut wie in fortgehender Rede möglich ist. „So oft der Erzähler in eigner Person sich vordrängt, entsteht ein Stillstand in der Handlung, und darum unvermeidlich auch in unserem theilnehmenden Affect; dieſs ereignet sich selbst dann, wenn sich der dramatische Dichter im Dialog vergiſst und der sprechenden Person Betrachtungen in den Mund legt, die nur ein kalter Zuschauer anstellen konnte." Die Wahrheit ferner, nämlich die poetische, beruht auf der Gleichartigkeit (τὸ ὅμοιον) der Charaktere und Verhältnisse. „Wir müssen uns einen Begriff von dem Leiden machen, an dem wir Theil nehmen sollen: dazu gehört eine Uebereinstimmung desselben mit etwas, was schon vorher in uns vorhanden ist. Die Möglichkeit des Mitleids beruht nämlich auf der Wahrnehmung oder Voraussetzung einer Aehnlichkeit zwischen uns und dem leidenden Subject. Ueberall, wo diese Aehnlichkeit sich erkennen läſst, ist das Mitleid nothwendig, wo sie fehlt, unmöglich. Je sichtbarer und gröſser die Aehnlichkeit, desto lebhafter unser Mitleid; je geringer jene, desto schwächer auch dieses. Es müssen, wenn wir den Affect eines andern ihm nachempfinden sollen, alle innern Bedingungen zu diesem Affect in uns selbst vorhanden sein, damit die äuſsere Ursache, die durch ihre Vereinigung mit jenen dem Affect die Entstehung gab, auch auf uns eine gleiche Wirkung äuſsern könne. Wir müssen, ohne uns Zwang anzuthun, die Person mit ihm zu wechseln, unser

eignes Ich seinem Zustande augenblicklich unterzuschieben, fähig sein. Wie ist es aber möglich, den Zustand eines andern in uns zu empfinden, wenn wir nicht uns zuvor in diesem andern gefunden haben?"

Es ist aber poetische, nicht historische Wahrheit, auf welcher alle ästhetische Wirkung beruht. „Die poetische Wahrheit besteht aber nicht darin, daſs etwas wirklich geschehen ist, sondern darin, daſs es geschehen konnte, also in der Möglichkeit der Sache. Die ästhetische Kraft muſs also schon in der vorgestellten Möglichkeit liegen. Selbst an wirklichen Begebenheiten historischer Personen ist nicht die Existenz, sondern das durch die Existenz kund gewordene Vermögen, das Poetische. Der Umstand, daſs die Personen wirklich lebten und daſs diese Begebenheiten wirklich erfolgten, kann zwar oft unser Vergnügen vermehren, aber mit einem fremdartigen Zusatz, der dem poetischen Eindruck vielmehr nachtheilig als beförderlich ist. Man hat lange geglaubt den Dichtern unsres Vaterlandes einen Dienst zu erweisen, wenn man den Dichtern Nationalgegenstände zur Bearbeitung empfahl. Dadurch, hieſs es, wurde die griechische Poesie so bemächtigend für das Herz, weil sie einheimische Scenen mahlte und einheimische Thaten verewigte. Es ist nicht zu läugnen, daſs die Poesie der Alten, dieses Umstandes halber, Wirkungen leistete, deren die neuere Poesie sich nicht rühmen kann: aber gehörten diese Wirkungen der Kunst und dem Dichter? Wehe dem griechischen Kunstgenie, wenn es vor dem Genius der Neueren nichs weiter als diesen zufälligen Vortheil voraus hätte; und wehe dem griechischen Kunstgeschmack, wenn er durch diese historischen Beziehungen in den Werken seiner Dichter erst hätte gewonnen werden müssen! Nur ein barbarischer Geschmack braucht den Stachel des Privatinteresses, um zu der Schönheit hingelockt zu werden; und nur der Stümper borgt von dem Stoffe eine Kraft, die er in die Form zu legen verzweifelt. Die Poesie soll ihren Weg nicht durch die kalte Region des Gedächtnisses nehmen, soll nie die Gelehrsamkeit zu ihrer Auslegerin, nie den Eigennutz zu ihrem Fürsprecher machen. Sie soll das Herz treffen, weil sie aus dem Herzen floſs, und nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Menschen in dem Staatsbürger, zielen." — Zu diesem, welches in der Abhandlung über das Pathetische enthalten ist, füge man die andere Stelle in der über die tragische Kunst gegen das Ende hin.

So wenig der Dichter den Historiker machen soll, so wenig muſs er auch vom Reisebeschreiber borgen noch die Bühne in

eine Maskerade verwandeln. Denn was etwa bei den Indern und Chinesen gäng und gebe ist, kann uns noch weniger rühren als was vor tausend Jahren unter den Heinrichen und Hohenstaufen geschah oder was nach byzantinisch-römischem Glauben die Dämonen thun, sofern es nicht zu einem Bilde unserer eignen Kämpfe, Thaten und Leiden umgestaltet wird; und alle Trene in der Darstellung vergangener Zeiten, in der Nachahmung fremder Trachten, in der Ausprägung historischer Charaktere, bewirkt das Gegentheil von dem, was von der Dichtung gefordert wird. Weise handelte daher Shaxpear, welcher Römer und Griechen in Engländer verwandelte, und noch viel weiser die Griechen, welche die Götter selbst in Menschen verwandelten. Glücklich waren diese auch darum, daſs sie ein- für allemahle stehende Formen und ein bestimmtes Costüme eingeführt hatten, welches symbolisch für alles ausreichte. Lessing sagt Dramat. n. 97. „Einheimische Sitten erleichtern dem Dichter die Arbeit und dem Zuschauer die Illusion. Warum sollte nun der tragische Dichter sich dieses wichtigen doppelten Vortheils begeben? Auch er hat Ursache, sich die Arbeit so viel als möglich zu erleichtern, seine Kräfte nicht an Nebenzwecke zu verschwenden, sondern sie ganz für den Hauptzweck zu sparen. Auch ihm kommt auf die Illusion des Zuschauers alles an." Das Uebrige mag man dort selbst nachlesen.

Die Tragoedie soll also Mitleid und Furcht erwecken, und dadurch eine Reinigung dieser Leidenschaften bewirken. Denn wenn man mit innigem Antheile die Vorkämpfer der Menschheit, welche zugleich deren Vordulder sind, mit dem Schmerze ringen sieht, so hat dieſs die nämliche Wirkung, wie die *praemeditatio malorum*, vermöge deren Anaxagoras beim Verluste seiner Kinder sprechen konnte: „Ich wuſste, daſs ich sie sterblich gezeugt hatte," und Theseus bei Euripides spricht:

„Denn seit ich lernte dieſs von einem weisen Mann,
War ich gefaſst auf Kummer stets und Miſsgeschick,
Und dachte heimathlos und landesflüchtig mich,
Die Meinen plötzlich todt, und andre Leidensweg',
Auf daſs ich, träfe zu, was ich mir vorgestellt,
Nicht, überrascht, erläge allzu schwerem Gram."

„Der Schwache," sagt Schiller, „ist jederzeit ein Raub seines Schmerzes, der Held und Weise werden vom höchsten eignen Unglück nur g e r ü h r t."

R ü h r e n soll die Tragoedie. Dieſs ist mit einem Worte dasjenige, was Aristoteles Mitleid und Furcht erwecken nennt; doch ist damit freilich nicht die zärtliche Rührung gemeint, die nichts mit der Kunst zu thun hat, und bloſs auf den äuſseren,

Digitized by Google

nicht auf den inneren, Zustand des Menschen sich bezieht, und „bei der bloſs der Thränensack ausgeleert, aber die edlere Kraft im Menschen nicht gestärkt wird und der Geist leer ausgeht." Peripetien bilden den Inhalt der Tragoedie, d. h.

„*Von der Freude zu Schmerzen*
Und von Schmerzen zur Freude
Tieferschütternde Uebergänge."

Aber nicht das Traurige, sondern das Erhabene und Erschütternde hat sie, wie jede andere ernste Dichtart, nur intensiver, zum Gegenstand. Das Erhabene (Pathetische) hat mit dem Traurigen das gemein, daſs seine Empfindung uns Thränen entlockt, wie das Niedrige mit dem Freudigen das, daſs es zum Lachen aufregt. Aber es giebt ja auch Thränen der Freude so gut wie des Schmerzes: und was Lachen erregt ist doch immer auch für einen Theil schmerzhaft und ärgerlich. Wir wollen hier nicht weiter auf die Unterscheidung des Erhabenen und Komischen eingehen: so viel ist leicht einzusehen, daſs das letztere so wenig als das erstere dessen, was an sich traurig ist, entbehren kann: nur auf den Eindruck kommt es an, der durch den Grad und Gegensatz bewirkt wird. Darum ist des Aristoteles Ansicht, daſs der Uebergang von Lust in Leid der Tragoedie würdiger sei, als der von Leid in Lust, eine irrige. Daſs weder die Ansicht noch die Observanz der Alten für ihn war, sagt er selbst*): und wenn man gegenwärtig dem Euripides Vorwürfe darüber macht, daſs so viele seiner Tragoedien einen glücklichen Ausgang haben, so wurde er umgekehrt von den Alten darüber gescholten, daſs so viele derselben unglücklich enden, von Aristoteles aber deſshalb für den am meisten tragischen Dichter anerkannt.

8) Ueber die Mittel zu rühren.

XIV, 1—11. Das Furcht- und Mitleid-Erregende kann zwar aus der Veranstaltung für den Anblick hervorgehen, es kann aber auch aus der Anlage der Begebenheiten selbst entstehen, welches mehr werth ist und Sache besserer Dichter. Denn die Fabel muſs auch ohne den Anblick also angelegt sein, daſs wer die Geschichte hört Schauder und Mitleid empfindet über die

*) Theophrast bei Diomedes p. 145. definirt die Tragoedie mit den Worten: *ἡρωϊκῆς τύχης περίστασις*, wo *περίστασις* so viel wie *περιπέτεια*, Umwandlung, bedeutet.

Begegnisse, was z. B. der Fall sein wird, wenn man die Fabel des Oedipus vernimmt. Dieses nun durch die Scenerie zu bewerkstelligen, ist kunstloser und vom Aufwande bei der Aufführung abhängig. Wer aber durch den Anblick vollends nicht das Furchterregende, sondern bloſs das Abentheuerliche bewerkstelligt, weicht ganz aus der Sphäre der Tragoedie: denn man muſs mit der Tragoedie nicht jegliches Vergnügen erzielen, sondern das ihr eigenthümliche. Weil aber der Dichter lediglich das aus Furcht und Mitleid herrührende Vergnügen durch seine Nachahmung bewerkstelligen soll, so ist klar, daſs er dieſs in die Handlungen legen muſs. So wollen wir denn durchgehen, welcherlei Ereignisse Furcht- und welche Mitleid-erregend scheinen. Nothwendig müssen solche Handlungen entweder zwischen Freunden oder zwischen Feinden oder zwischen gleichgiltigen Personen vorgehen. Wenn nun ein Feind einen Feind tödtet, so erregt weder die Vollziehung noch das Bevorstehen der Handlung Mitleid, auſser hinsichtlich des Leidens an sich. Eben so ist es bei gleichgiltigen Personen. Wenn aber die Leiden von Freunden und Angehörigen einander zugefügt werden, z. B. wenn ein Bruder den Bruder oder ein Sohn den Vater oder eine Mutter den Sohn oder ein Sohn die Mutter tödtet, oder tödten will oder etwas anderes derartiges ihr anthut, das sind Situationen, die man erzielen muſs. Nun geht es zwar nicht an, die überkommenen Fabeln zu zerstören, daſs z. B. Klytaemnestra durch Orestes, und Eriphyle durch Alkmaeon umkommt; aber man muſs selbst erfinden und das Ueberlieferte hübsch behandeln. Was ich unter hübsch verstehe, will ich deutlicher angeben. Die Handlung kann nämlich so geschehen, wie die Alten sie dichteten, von Wissenden und Kennenden, wie z. B. auch Euripides die Kinder von der Medea morden lieſs. Sie kann aber auch so geschehn, daſs man das Entsetzliche unbewuſst thut und hinterher die Verwandtschaft erkennt, wie der Oedipus des Sophokles. Dieſs geschieht zwar hier auſser dem Stück, in der Tragoedie selbst aber z. B. vom Alkmaeon des Astydamas und vom Telegonos

im verwundeten Odysseus. Es giebt noch einen dritten Fall, daſs man unbewuſst etwas Unheilbares thun will, und noch vor der That zur Erkenntniſs kommt. Ein vierter Fall ist nicht möglich. Denn nothwendig vollbringt man's entweder oder vollbringt es nicht, und weiſs es entweder oder weiſs es nicht. Von diesen ist das wissend Thunwollen und Unterlassen am wenigsten werth: denn es enthält das Gräſsliche und ist nicht tragisch, weil es ohne Leiden ist: darum dichtet es niemand in gleicher Weise, auſser selten, wie z. B. in der Antigone Haemon den Kreon tödten will. Das zweite ist das Thun mit Wissen. Besser ist das unwissend Thun und hinterher Erkennen, weil das Gräſsliche nicht dabei und die Erkennung erschütternd ist. Das Beste aber ist das Letzte, ich meine wie z. B. im Kresphontes die Merope ihren Sohn tödten will, aber anstatt zu tödten erkennt, und in der Iphigenia die Schwester ihren Bruder, und in der Hypsipyle der Sohn seine Mutter im Augenblick, da er sie überantworten will, erkennt.

Aus diesem Grunde, wie schon gesagt, haben es die Tragoedien nur mit wenigen Geschlechtern zu thun. Denn beim Suchen kamen die Dichter, nicht durch Kunst, sondern durch Takt, darauf, derartiges in den Fabeln zu bewerkstelligen. So sind sie denn genöthigt, an alle diejenigen Häuser sich zu halten, denen dergleichen Schicksale zugestoſsen sind.

Ueber die Anlegung der Handlungen nun und die gebührende Beschaffenheit der Fabeln ist genug gesagt.

Die dramatischen Dichter verfallen in den von Aristoteles gerügten Fehler, daſs sie nämlich durch theatralische Verzierungen und durch das, was die Augen frappirt (τὸ τερατῶδες) die Zuschauer zu ergreifen und zu ergötzen suchen, wenn sie die Tragoedie mit dem Epos verwechseln und der Bühne zumuthen darzustellen, was passender in lebhafter Erzählung geschildert wird und hier mehr Wirkung thut: und die Schauspieler leisten oft den Dichtern einen schlechten Dienst, wenn sie vor und zwischen den Akten durch Prunkaufzüge die Aufmerksamkeit ablenken. So wissen wir aus dem Scholiasten zum Orestes des Euripides, daſs man vor dem Beginn dieses Stück einen

Triumphzug über die Bühne gehen lieſs, worin die reiche Beute von Troja und die aus Aegypten mitgebrachten Schätze gezeigt wurden und mitten darunter die schöne Helena auf einem prächtigen Wagen, von stolzen Rossen gezogen, welches noch dazu der Absicht des Dichters ganz zuwider war. Und so klagt Horaz darüber, daſs zu seiner Zeit nicht bloſs die rohe Menge Bärentänze nnd Fechter in den Zwischenakten fordere, sondern leider bereits auch die Vornehmeren und Gebildeten statt des Vergnügens, welches dem Gemüthe durch das Anhören mitgetheilt werden solle, leeren Prunk und nichtige Ergötzung der Augen begehren (*migravit ab aure voluptas omnis ad incertos oculos et gaudia vana*): „vier und noch mehr Stunden bleibe der Vorhang niedergelassen, indem das Resultat einer Schlacht gezeigt werde: erst Flucht von Reitergeschwadern und Haufen des Fuſsvolks, dann Fortschleppen gefangener Fürsten mit gefesselten Armen, Vorüberfahren von Kutschen, Wagen, Carossen und Schiffen, Fortschaffen erbeuteter Kunstschätze und Korinthischer Gefäſse. Lebte Demokrit noch," sagt er, „er würde lachen, wenn eine Giraffe oder ein weiſser Elephant die Blicke des Volks fesselt, und ein solches Theaterpublikum würde ihm ein weit interessanteres Schauspiel sein, als das Bühnenspiel selbst, der Dichter aber würde ihm einem tauben Esel ein Mährchen zu erzählen scheinen. Welche Stimme kann denn auch den Lärm unserer Theater übertönen, der gleich dem Brausen einer Waldung oder dem Tosen des Meeres im Sturme ist? Tritt ein Schauspieler in ausländischer Pracht der Kleidung auf die Bühne, so fahren die Hände zusammen zum Beifallklatschen. Hat er denn schon etwas gesprochen? Kein Wort! Was entzückt denn also? Der veilchenartige Purpur seines Rocks." Brief. II, 1, 185 folgg. So ist es auch bei uns. Nicht bloſs daſs Hunde und Affen und Elephanten zu tragischen und komischen Rollen abgerichtet werden: nichts gefällt so wie die Oper, und in dieser wieder nichts so sehr wie die Ballete, die Costüme, die Schenkel der Tänzerinnen, die Scenerie, die abentheuerlichen und feenartigen Vorstellungen, und oft vermag die gröſste Bühne die Menge des Personals nicht zu fassen, welche wohl eine halbe Viertelstunde braucht, um sich zur Thüre hinauszudrängen und einer neuen Verwandlung Raum zu geben. Dichter und Componisten sollten ihre Kunst nicht für solche Ausartungen der Bühne miſsbrauchen, und die Bühne sollte sich zu solcher Sinnenkitzelung ohne alle Ausbeute für Kopf und Herz nicht hergeben. Die dramatische Dichtung kann nur dasjenige zum Vorwurf nehmen, was sich durch Sprechen und Agiren nachahmen läſst, und das sind die Empfindungen des Leides und der Lust, die keines weitläuftigen

Digitized by Google

und oft wechselnden Schauplatzes zu ihrer Darstellung bedürfen, weil sie in dem Leidenden und sich Freuenden beschlossen sind. Körperliche Thaten, Feldzüge, Abentheuer und Kämpfe fallen der Erzählung oder dem Epos anheim, welches auch gerne bei dergleichen Schilderungen verweilt und uns ohne Mühe von einem Ort zum anderen versetzen und auf der ganzen Welt umherführen kann. Auf der Bühne müssen dergleichen Nachahmungen immer lächerlich ausfallen, wenn z. B. ein Achill unter den Trojanern herummetzelnd mit einem hölzernen Säbel, oder ein Zusammenschlagen von Degenklingen über den Köpfen der Schauspieler und Umpurzeln lebendiger Puppen gezeigt wird, lauter Absurditäten, welche der Geschmack der Neueren erträgt, während die Alten doch wenigstens noch Gladiatorenspiele und Olympische Wettkämpfe oder die Resultate solcher Thaten, als Flucht geschlagener Heere und Triumphzüge, gefordert haben. Aber wenn der epische Stoff auf diese Weise der Bühne vindicirt wird, verliert er seine Wirkung und wird zur leeren Augenweide, während doch die Kunst immer auf den inneren Menschen wirken, sein Gemüth ergreifen soll, indem sie das allgemeine Menschengeschick entweder feierlich und würdig darstellt, um uns mit Furcht und Mitleid zu erfüllen, oder scherzend und leichtsinnig, damit wir uns auf Augenblicke darüber hinwegsetzen.

Nun kann aber der Dichter auch hierin auf den Schauspieler und Maschinisten sich verlassen, und das Mitleid sammt der Furcht durch körperliche Eindrücke erzielen, wenn z. B. Oedipus mit ausgerissenen Augen, Hippolyt mit zerfleischtem Körper, Philoktet in Krämpfen vor den Augen der Zuschauer erscheinen. Die Alten scheuten dergleichen Anblicke nicht, welche unser, meist aus Frauen, Mädchen und Jünglingen bestehendes, Publikum nicht ertragen würde, und die Dichter haben ihnen dieselben nie erspart, soweit sie sich würdig und natürlich darstellen lieſsen: auch wird dieſs von Aristoteles nicht getadelt, sofern der Dichter nicht lediglich auf diese Wirkung rechnet, und die Geschichte an sich, schon beim bloſsen Erzählen, Schauder und Mitleid zu erregen geeignet ist. Es ist darum auch keineswegs richtig, was man sagt, daſs Tödtungen darum nicht auf der Bühne vorkamen, weil dieselbe ein Tempel war und die Gottheit dadurch beleidigt worden wäre. Die Alten folgten auch hierin nur dem Gesetze des Schönen, und wuſsten, daſs lebhafte Zeichen und Spuren mächtiger auf die Sinne und auch auf das Gemüth wirken, als ohnmächtige Darstellung.

Eigentliches Verdienst des Dichters ist aber nur diejenige Rührung, welche aus den Begebenheiten oder der Anlage der

Digitized by Google

Handlungen selbst hervorgeht. Diese Wirkung kann nun freilich in nichts anderem als in dem Eindrucke liegen, welchen unwillkührliche Uebelthaten oder Verbrechen machen. Unwillkührlich müssen sie sein: denn willkührliche werden verabscheut und erregen keine Theilnahme, weil derartige Verbrecher nichts Homogenes mit dem Zuschauer haben. Unwillkührlich aber sind sie in zweierlei Weise, erstlich wenn man wissend, aber von einer gewaltigen Leidenschaft gleichsam willenlos fortgetrieben, eine That verübt, welche Reue nach sich zieht, wie z. B. Medea ihre Kinder mordet; zweitens wenn man unbewuſst verübt was man hinterher um jeden Preis wieder ungeschehen machen möchte, nachdem der Irrthum verschwunden ist. Das Thunwollen hat gleiche Wirkung mit dem Vollziehen, und auſserdem werden wir durch die zu rechter Zeit eingetretene Erkenntniſs aus der Bangigkeit in Freude versetzt: darum giebt Aristoteles diesem Falle den Vorzug vor allen übrigen.

Ferner sind die Uebelthaten desto tragischer, je ärger sie sind, also Verwandtenmord tragischer als Tödtung von Mitbürgern oder Fremden, und am meisten tragisch Aeltern- oder Kindermord. Darum beschäftigen sich die Tragoedien am liebsten mit solchen Unthaten, und bleiben zuletzt bei einigen wenigen Häusern stehen, die durch solche ausgezeichnet sind. Darum ferner fordern sie Mitleid mit den Uebelthätern und richten die Fabeln immer mehr so ein, daſs die Uebelthäter als unschuldig, wenigstens als unwissend, bethört und verblendet erscheinen. Es ist also nichts als Schikane, wenn man Dichtern vorwirft, daſs sie dergleichen Verbrechen zum Gegenstand ihrer Dichtungen machen und daſs sie die Verbrecher nicht als abscheulich darstellen: denn das alles heiſst nichts weiter, als ihnen wehren Dichter zu sein. Und es geht auf Eines hinaus, wenn statt der Mordthaten anderweitige Verbrechen und starke Pflichtverletzungen, z B. Blutschande, Ehebruch, Untreue gegen den Fürsten und Vaterland u. s. w. geschildert werden; und daher ist Aristophanes nichts als ein Schuft, daſs er dem Euripides dieſs zum Vorwurf macht. Denn er that es nicht aus pharisäischer Verstocktheit, wie unsere Pedanten, welche in ihrer stolzen Sicherheit durch solche Schilderungen gestört werden und es übel nehmen, wenn ihnen an dem fremden Herzen ihr eigenes gezeigt wird, das meistens viel schlechter beschaffen ist, als das der Ehebrecherin, gegen welche sie die Steine aufheben. So deutet sich noch genauer der Ausspruch des Aristoteles, daſs der tragische Held weder ganz unschuldig noch auch ganz schuldig sein müsse. Auch sind solcherlei Aufgaben allein der Kunst der Dichter werth. Denn reine Tugend und reines Laster zu schil-

dern, ist nicht eben schwer, so wie Bilder schwarz oder weiſs anzustreichen. Aber zwischen Licht und Finsterniſs, Tugend und Laster, liegen die unendlichen Stufengänge der Farben und der Seelenzustände, in denen die äuſsere Welt der Körper und die innere der Geister erscheint, und bieten den Künstlern unerschöpflichen Stoff zu Nachahmungen. Hier ereignen sich seltsame, unbegreifliche Dinge: treffliche, durch jeglichen Vorzug ausgezeichnete Menschen fallen in einer Weise, in der man es nie für möglich gehalten hätte. Die Antriebe zur That sind oft dem Thäter selbst unbewuſst; und wäre auch alles klar und deutlich, so wird es doch selten ausgesprochen und mitgetheilt. Darum rufen wir den Dichter, und der Dichter ruft die Musen an, zu enthüllen, was kein Polizeimann, kein Criminalist, kein Späher zu ergründen vermag, und zu schildern, was kein Historiker je berichten kann.

Seltsam ist es, daſs Aristoleles unter den Uebelthaten, welche der Tragiker brauchen kann, diejenige nicht nennt, welche ein Neuerer gerade allein oder zuerst genannt haben würde, und die auch den Alten nicht unbekannt war: ich meine die im Conflicte der Pflichten oder aus miſsverstandener Pflicht oder aus übergroſsem Eifer für eine gerechte Sache begangene. Beispiele der ersten Art sind Kreon und Antigone, deren jener die Familie dem Staate, diese den Staat der Familie aufopfert; der zweiten und etwa auch der dritten Orestes, der, indem er die Manen des Vaters befriedigt, widernatürlich gegen die Mutter handelt, und der dritten allein die Gracchen, Pentheus, Hippolyt. Allein Aristoteles hält sich überall bloſs an das Erste und Einfachste, welches allem Uebrigen zu Grunde liegt, und dieses ist, daſs man das Unrechte unbewuſst thut oder in der Meinung Gutes zu thun.

Ueber die verlorenen Tragoedien, welche Aristoteles als Beispiele anführt, wollen wir nur Weniges erwähnen. Astydamas war ein sehr gefeierter Tragiker zu der Zeit, wo Epaminondas lebte, und hat nach Suidas funfzehn Siege davongetragen. Die Athener haben ihn sogar durch Aufstellung seiner Bildsäule im Theater geehrt, und so war er wohl berechtigt, sich den drei groſsen Tragikern der Vorzeit gleichzustellen in einem Epigramme, welches übrigens Anstoſs gefunden hat:

„*Hätt' ich mit jenen gelebt, oder lebten jene mit mir noch,*
Welche in reizender Form gelten als Meister des Fachs,
Daſs nach richtigem Spruch man mich ebenbürtig erkännte:
Nun in der Zeit Vortheil siegen sie, sicher vor Neid."

Wenn sein Alkmaeon die Mutter, ohne sie zu kennen, erschlug, so muſste ihm Amphiaraus zwar die Schuldige bezeichnet, aber verschwiegen haben, daſs es seine Mutter sei.

Digitized by Google

Den Inhalt des verwundeten Odysseus giebt Proklns also an: „Während dem schifft Telegonus aus, seinen Vater zn suchen, landet auf Ithaka und verwüstet die Insel. Da zieht Odysseus gegen ihn ans, und wird von seinem Sohne in der Unwissenheit getödtet. Nach Erkennung des Irrthums bringt Telegonus sammt Telemachus nnd Penelope die Leiche seines Vaters zn seiner Mntter." Diese Erzählung wird durch Hygin vervollständigt c. 127: „Telegonus, Sohn des Ulysses und der Kirke, wird von seiner Mutter ansgesandt, seinen Vater zn snchen, und vom Sturm nach Ithaka verschlagen, woselbst er, von Noth getrieben, zu plündern beginnt. Da werden Ulysses und Telemach, ohne ihn zu kennen, mit ihm handgemein, nnd Ulysses wird von seinem Sohne Telegonus getödtet nach dem Orakel, welches ihn vor dem Tode dnrch Sohneshand gewarnt hatte. Nach der Erkennung kehrten auf Geheiſs der Minerva Telemach und Penelope mit ihm in sein Vaterland zurück, brachten die Leiche des Ulysses auf die Insel Aeaea zur Kirke, und übergaben sie dort dem Begräbniſs." Hygin hat diese Erzählung ohne Zweifel aus der Nachbildung des Pacnvius geschöpft (s. Cicer. Tusc. II, 21.). Das Original war von Sophokles, und wnrde auch Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ (weil Kirke ihrem Sohn einen Rochenstachel zur Waffe gegeben hatte) und *Νίπτρα* genannt. Daſs das Bad, welches die Amme Eurykleia in der Odyssee dem noch unbekannten Odysseus giebt, in dieser Tragoedie gleichfalls vorkam, zeigt Cicero Tusc. V, 16, 46. und das Fragment bei Gellius II, 26. Der Dichter hatte also die Handlungen sehr zusammengedrängt, und das Stück begann mit der Anknnft des Odysseus auf Ithaka, und endete mit seinem Tode durch Telegonos.

Ueber den Kresphontes nnd die Hypsipyle des Euripides verweise ich anf meinen *Euripides restitutus* T. II. p. 47 u. p. 430.

9) Von der Charakterzeichnung.

XV, 1—6. Bei der Charakterzeichnung muſs man viererlei im Auge behalten. Das Erste und Vornehmste ist, daſs die Charaktere edel seien. Charakter, wie gesagt, ist wo die Rede oder die Handlung eine Willensrichtung offenbart, schlechter, wenn sie eine schlechte, und edler, wo sie eine edle offenbart. Dieser findet sich bei jedem Stand und Geschlechte: denn auch ein Weib ist edel und ein Sclave: wiewohl das Weib vielleicht hierin zurücksteht und der Sclave im Allgemeinen schlecht ist. Das Zweite ist, daſs sie passend

seien. Es giebt z. B. einen mannhaften Charakter, aber es paſst nicht für ein Weib, mannhaft oder imposant zu sein. Das **Dritte** ist die Gleichartigkeit: denn dieſs ist, wie gesagt, verschieden von edler und passender Gemüthszeichnung. Das **Vierte** ist die Gleichheit oder Consequenz. Denn selbst wenn der nachgeahmte Charakter ungleich ist und eben darin sein Wesen besteht, so muſs gleichwohl die Inconsequenz selbst sich consequent bleiben. Ein Beispiel von unnöthiger Schlechtigkeit des Charakters ist der Menelaus im Orestes, von Unangemessenem und Unpassendem die Klage des Nisus in der Skylla und die Rede der Melanippe, von Ungleichheit die Iphigenia in Aulis: denn die flehende gleicht gar nicht der nachherigen.

Man muſs aber auch in der Charakterzeichnung wie in der Anlegung der Handlungen immer entweder das Nothwendige oder das Wahrscheinliche erzielen, so daſs ein so Beschaffener so Beschaffenes rede oder thue entweder nothwendig oder wahrscheinlich, und daſs dieses hinter diesem geschehe entweder nothwendig oder wahrscheinlich. XV, 8. 9. Und weil die Tragoedie Nachahmung des Edleren ist, so müssen wir es machen wie die guten Portraitmahler, welche, indem sie die individuelle Gestalt wiedergeben, sie zugleich wohlgetroffen und idealisirt mahlen. So muſs auch der Dichter, wenn er Zornige und Fahrlässige und mit anderen derartigen Fehlern Behaftete schildert, dieselben, ohne ihnen diese Eigenschaften zu nehmen, zugleich anständig gestalten, wie als Beispiel von Hartherzigkeit Agathon und Homer den Achill *). Das also muſs man beachten und auſserdem noch die für die Dichtkunst aus der Nothwendigkeit unmittelbar flieſsenden Wahrnehmungen. Denn auch hinsichtlich dieser kann man vielfach fehlen. Darüber habe ich genug gesagt in den herausgegebenen Erörterungen.

*) Die Handschriften haben richtig; man muſs nur richtig interpungiren: (*δεῖ*) *τὸν ποιητὴν μιμούμενον ὀργίλους κ. τ. λ., τοιούτους ὄντας* (als solche), *ἐπιεικεῖς ποιεῖν, παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος.*

„*Charakterausprägung enthalten diejenigen Reden, in welchen sich eine Willensrichtung offenbart. Die Sentenzen leisten dieſs alle, weil der Redende seine Ansicht über das, was man thun und lassen soll, im Allgemeinen ausspricht, folglich wenn die Sentenzen edel sind, lassen sie auch den Redenden edelmüthig erscheinen.*" Rhetor. II, 21. Uebrigens unterscheidet Aristoteles zwischen προαίρεσις, Willensrichtung, und γνώμη, An- und Einsicht, indem er jene, als auf Gewöhnung ruhend, dem Charakter oder Gemüthe, diese, als Sache der Erkenntniſs, dem Geiste (διάνοια) zutheilt: s. darüber Ethik l. z. E. und unsere obige Auseinandersetzung.

Die Charaktere in der Tragoedie müssen edel sein, weil sie eine ernste Dichtung ist. Sie können dieſs in zweierlei Weise sein, entweder so wie bei Sophokles oder so wie bei Euripides. Jener nämlich findet das Ideal im Heroenthum, dieser im Philosophenthum. Die Poesie, sagt Byron, ist Gefühl einer vergangenen und einer zukünftigen Welt. Also kann, wer der Gegenwart und den Menschen wie sie wirklich sind (οἷοι νῦν εἰσιν) entfliehen will, entweder in die Vergangenheit oder in die Zukunft sich flüchten. Jenes thut wer griechisches Heroenthum und mittelalterliches Ritterthum oder frühere Sitten und Herkommen in der edelsten Gestalt mit Umgehung des Nachtheiligen und Fehlerhaften, welches die Folgezeit verworfen und abgestreift hat, wiedergiebt: dieses, wer die von der Wissenschaft gewonnene, aber noch nicht ins Leben gedrungene, Erkenntniſs zu neuen Gestaltungen ausprägt und neue Bahnen des Handelns und Strebens den kommenden Geschlechtern vorzeichnet. Zu dieser Classe von Dichtern gehören Goethe und Euripides. Obgleich die Gestalten der ersteren Dichter nicht minder negativ zur Gegenwart sich verhalten wie die der zweiten, so wird ihnen doch diese Negirung nicht zum Vorwurf gemacht, weil bereits vor ihnen die Geschichte sie vollzogen hat. Dagegen pflegen die letzteren als rein destructiv verketzert zu werden, während doch sie allein die bejahenden und aufbauenden sind, und jene dagegen die einseitig negirenden. Denn das Gute, welches dagewesen, kann doch in der Gestalt, in welcher es gewesen, nicht zurückkehren, ohne daſs zugleich auch den Uebelständen, welche dasselbe als sein Schatten begleiten, wiederum die Thore geöffnet werden. Es muſs also dieses Gute selbst eine Umgestaltung erleiden: und auf diese Umgestaltung zielen die Darstellungen der anderen Dichter, welche darum als Freigeister verschrieen werden, weil solche Umgestaltung theils nicht bequem, theils nicht geheuer erscheint. Sowie man aber das Bejahende und Aufbauende solcher Dichtungen verkennt, so verkennt man auch leicht das Ideale an ihnen, wie dieſs dem Euripides von seinem Antipoden Sophokles

begegnet ist, welcher sagte, er selbst schildere die Menschen wie sie sein sollten, Euripides wie sie wirklich sind, und in der neueren Zeit auch Goethe'n vielfach zu widerfahren pflegt. Wenn aber Euripides die Menschen wie sie wirklich sind nachahmte, so ahmte er sie doch wie gute Portraitmahler nach, so daſs sie zugleich wohlgetroffen und veredelt erscheinen, veredelt und gehoben durch die Entfernung des Zufälligen und die Hervorhebung des Allgemein-Menschlichen, welches aus der Seele des Dichters stammt. Denn das Idealisiren besteht keineswegs in Abstreifung des Fehlerhaften, womit ja jedesmal auch das Individuelle und Charakteristische verloren gienge; auch nicht in Verminderung desselben, welche Verminderung ja wiederum kein Ziel haben würde bis zur völligen Aufhebung (denn wenn der Charakter desto schöner würde, je mehr man den Fehler verminderte, so würde vollkommene Schönheit nur mit völliger Aufhebung desselben erreicht); sondern in der gegenseitigen Ausgleichung der Eigenschaften und ihrer Zusammenstimmung zu einem in sich vollendeten Organismus. Man muſs die Menschen hinsichtlich ihrer moralischen Beschaffenheit als analog den Gattungen von Geschöpfen betrachten, von denen die eine langhälsig, die andere langbeinig, die dritte gehörnt, die vierte behuft u. s. w. erscheint, und trotz dem jede in sich vollendet ist, so daſs man nichts hinwegnehmen noch hinzuthun könnte, ohne Zerstörung des Organismus. Wer nun einen vollkommenen Stier mahlen will, wird denselben nicht durch Annäherung an die Pferdegestalt zu veredeln suchen, sondern durch Weglassung dessen, was Wesen seiner Art durch zufällige Bedingungen oder Hemmungen anzuhängen pflegt, und Hervorhebung dessen, was gerade dieser Gattung von der Natur eigenthümlich ist. Und so wird auch kein verständiger Mahler ein Napoleonsgesicht dadurch zu veredeln suchen, daſs er etwas von der Sentimentalität eines Werthers hineinlegt; und der Dichter soll die herrschenden Züge des Charakters ebenfalls nicht durch solche Beisätze vom Gegentheil zu mildern suchen, als woraus bloſs Widerspruch und Unnatur entsteht. Dem Schillerschen Wallenstein z. B. steht diese Gefühligkeit schlecht zu Gesichte, und hätte es derselben nicht bedurft, um den Zuschauer für ihn zu gewinnen und mit Mitleid und Furcht bei seinem Schicksale zu erfüllen. Homer hat die Hartherzigkeit in Achills Charakter nicht im mindesten gemildert, sondern vielmehr absichtlich seinen Helden in solcher Stimmung auf den Kampfplatz geführt, wo dieselbe recht grell hervortrat:

οὐ γάρ τι γλυκύθυμος ἀνὴρ ἦν οὐδ' ἀγανόφρων,
ἀλλὰ μάλ' ἐμμεμαώς,

Il. XX, 467. und besonders XXI, 74—135. Und so hat auch Euripides recht gethan, daſs er die Herrschsucht des Eteokles, die Rachsucht der Medea, die Verliebtheit der Sthenoboea u. s. w. ungeschminkt und unverblümt ausgeprägt hat,

Nichts verlindert und nichts verwitzelt,
Nichts verzierlicht und nichts verkritzelt!

Wenn der Mahler ein Gesicht dadurch zu idealisiren suchte, daſs er die hervorstechenden Eigenthümlichkeiten des Charakters verringerte, so könnte es ihm leicht so gehen, wie wenn einer einen Elephanten durch Verkürzung seines Zahnes und Rüssels zu einem kolossalen Schweinsbären umgestaltete. Jeder Fehler liegt einer homogenen Tugend gegenüber, und ist nichts als die Verkrüppelung oder Ausartung dieser Tugend. Also muſs man das ins Auge fassen, was beide, die Tugend und das Laster, mit einander gemein haben, und diese gemeinsame Grundlage nicht verwischen, sondern zum Guten umgestalten (vgl. Aristot. Rhetor. I, 9.), im Uebrigen aber wissen, daſs groſse Vorzüge nicht ohne groſse Einseitigkeiten möglich sind, und somit auch nicht ohne Mangelhaftigkeit und Fehlerhaftigkeit von der anderen Seite.

„Diese Grenzen erweitert kein Gott, es ehrt die Natur sie:
Denn nur also beschränkt war ja das Vollkommene möglich."

Zweierlei Forderungen, die man gewöhnlich an den Dichter macht, sind daher abzuwehren, die der Moral und die der Decenz. Durch die Regeln und Formen beider wird das Eigenthümliche abgestreift und in der allgemeinen Ausgleichung vernichtet; beide sind Sachen der Convenienz, die sehr oft nicht mit der Natur übereinstimmt; beide haben die Richtung auf bestimmte Zwecke, welche die Poesie verschmähen muſs. Ueber diese beiden Abwege finden sich treffliche Belehrungen bei Schiller und Goethe, die wir nun mittheilen wollen. Schiller in der Abhandlung „über das Pathetische" zeigt, daſs die Gesetzmäſsigkeit, welche die Vernunft als moralische Richterin fordert, nicht besteht mit der Ungebundenheit, welche die Einbildungskraft als ästhetische Richterin verlangt. Daher werde ein Object zu einem ästhetischen Gebrauche gerade um so weniger taugen, als es sich zu einem moralischen qualificire, und wenn der Dichter es dennoch wählen sollte, so werde er wohlthun, es so zu behandeln, daſs nicht sowohl unsere Vernunft auf die Regel des Willens als vielmehr unsere Phantasie auf das Vermögen des Willens hingewiesen werde. Um seiner selbst willen müsse der Dichter diesen Weg einschlagen; denn mit unserer Freiheit sei sein Reich zu Ende. Nur so lange wir auſser uns anschauen, seien wir sein; er habe uns verloren, sobald wir in unseren eignen Busen greifen. Dieſs erfolge aber unausbleib-

Digitized by Google

lich, sobald ein Gegenstand nicht mehr *als Erscheinung von uns betrachtet werde*, sondern *als Gesetz über uns richte*.

„Selbst von den Aeuſserungen der erhabensten Tugend (so fährt er fort) kann der Dichter nichts für seine Absichten brauchen, als was an denselben der *Kraft* gehört: um die *Richtung* der Kraft bekümmert er sich nicht. Der Dichter, auch wenn er die vollkommensten sittlichen Muster vor unsere Augen stellt, hat keinen anderen Zweck *und darf keinen anderen haben*, als uns durch Betrachtung derselben zu ergötzen. Nun kann uns aber nichts ergötzen als was unser Subject verbessert, und nichts kann uns geistig ergötzen, als was unser geistiges Vermögen erhöht. Wie kann aber die *Pflichtmäſsigkeit* eines anderen unser Subject verbessern und unsere geistige Kraft vermehren? Daſs er seine Pflicht *wirklich* erfüllt, beruht auf einem zufälligen Gebrauche, den *er* von seiner Freiheit macht, und der eben für *uns* nichts beweisen kann. Es ist bloſs das *Vermögen* zu einer ähnlichen Pflichtmäſsigkeit, was wir mit ihm theilen; und indem wir in seinem Vermögen auch das unsrige wahrnehmen, fühlen wir unsere geistige Kraft erhöht. Es ist bloſs die vorgestellte Möglichkeit eines absolut freien Willens, wodurch die wirkliche Ausübung desselben unserem ästhetischen Sinn gefällt." —

„Die ästhetische Kraft, womit uns das Erhabene der Gesinnung und Handlung ergreift, beruht also keineswegs auf dem Interesse der Vernunft, daſs recht gehandelt *werde*, sondern auf dem Interesse der Einbildungskraft, daſs recht zu handeln *möglich sei*, d. h. daſs keine Empfindung, wie mächtig sie auch sei, die Freiheit des Gemüths zu unterdrücken vermöge. Diese Möglichkeit liegt aber in jeder starken Aeuſserung von Freiheit und Willenskraft, und wo nur irgend der Dichter diese antrifft, da hat er einen zweckmäſsigen Gegenstand für seine Darstellung gefunden. Für *sein* Interesse ist es eins, aus welcher Classe von Charakteren, den schlimmen oder guten, er seine Helden nehmen will, da das nämliche Maſs von Kraft, welches zum Guten nöthig ist, sehr oft zur Consequenz im Bösen erfordert werden kann. Wie viel mehr wir in ästhetischen Urtheilen auf die *Kraft*, als auf die *Richtung* der Kraft, wie viel mehr wir auf *Freiheit*, als auf *Gesetzmäſsigkeit* sehen, wird schon daraus hinlänglich offenbar, daſs wir Kraft und Freiheit lieber auf Kosten der Gesetzmäſsigkeit, als die Gesetzmäſsigkeit auf Kosten der Kraft und Freiheit beobachtet sehen u. s. w. Ein Lasterhafter fängt an uns zu interessiren, sobald er Glück und Leben wagen muſs, um seinen schlimmen Willen durchzu-

Digitized by Google

setzen: ein Tugendhafter hingegen verliert in demselben Verhältniſs unsere Anfmerksamkeit, als seine Glückseligkeit selbst ihn zum Wohlleben nöthigt. Rache z. B. ist unstreitig ein unedler und selbst niedriger Affect. Nichts desto weniger wird sie ästhetisch, sobald sie dem, der sie ausübt, ein schmerzhaftes Opfer kostet. Medea, indem sie ihre Kinder ermordet, zielt bei dieser Handlung auf Jasons Herz, aber zugleich führt sie einen schmerzhaften Stich auf ihr eignes, und ihre Rache wird ästhetisch erhaben, sobald wir die zärtliche Mutter sehen."

„Das ästhetische Urtheil enthält hierin mehr Wahres, als man gewöhnlich glaubt. Offenbar kündigen Laster, welche von Willensstärke zeugen, eine gröſsere Anlage zur wahrhaften moralischen Freiheit an, als Tugenden, die eine Stütze von der Neigung entlehnen, weil es dem consequenten Bösewicht nur einen einzigen Sieg über sich selbst, eine einzige Umkehrung der Maximen kostet, um die ganze Consequenz und Willensfertigkeit, die er an das Böse verschwendet, dem Guten zuzuwenden. Woher sonst kann es kommen, daſs wir den halbguten Charakter mit Widerwillen von uns stoſsen, und dem ganz schlimmen oft mit schaudernder Bewunderung folgen? Daher unstreitig, weil wir bei jenem auch die Möglichkeit des absolut freien Wollens aufgeben, diesem hingegen es in jeder Aeuſserung anmerken, daſs er durch einen einzigen Willensact sich zur ganzen Würde der Menschheit aufrichten kann."

In Absicht auf die Decenz vergleicht Schiller in derselben Abhandlung die griechische Kunst, die von keiner Prinzessin, keinem König und keinem Königssohne weiſs, und sich nur an den Menschen hält, und alles Zufällige wegwirft, mit der steifen französischen in der Rococo-Zeit. Wie der griechische Bildhauer die Gewänder weglasse, so entbinde der Dichter vom Zwang der Convenienz und den frostigen Anstandsgesetzen. Die leidende Natur spreche wahr, aufrichtig und tiefeindringend zu unserem Herzen, alle Leidenschaften haben ein freies Spiel, und die Regel des Schicklichen halte kein Gefühl zurück.

„In den französischen Tragoedien dagegen bekommen wir höchst selten oder nie die leidende Natur zu Gesicht, sondern sehen meistens nur den kalten, declamatorischen Poeten oder den auf Stelzen gehenden Komoedianten. Der frostige Ton der Declamation erstickt alle wahre Natur, und den französischen Tragikern macht es ihre angebetete Decenz vollends ganz unmöglich, die Menschheit in ihrer Wahrheit zu zeichnen. Die Decenz verfälscht überall, auch wenn sie an ihrer rechten Stelle ist, den Ausdruck der Natur, und doch fordert diesen die Kunst unnachläſslich. Kaum können wir es einem französischen Trauerspiel-

Digitized by Google

helden glauben, daſs er *leidet*: denn er läſst sich über seinen Gemüthszustand heraus wie der ruhigste Mensch, und die unaufhörliche Rücksicht auf den Eindruck, den er auf andere macht, erlaubt ihm nie, der Natur in sich ihre Freiheit zu lassen. Die Könige, Prinzessinnen und Helden eines Corneille und Voltaire vergessen ihren Rang auch im heftigsten Leiden nie, und ziehen weit eher ihre *Menschheit* als ihre *Würde* aus. Sie gleichen den Königen und Kaisern in den alten Bilderbüchern, die sich mit sammt der Krone zu Bette legen."

Die Decenz ist dem Ausdrucke des Pathos sowohl als des Ethos, doch am meisten des letzteren, hinderlich. Beide beruhen auf dem Gefühlten, welches auf keinen Fall das Gezierte ist, wohl aber mit dem Schicklichen übereinstimmt.

„Mich dünkt," sagt Goethe in dem Aufsatze nach Falconet und über Falconet, „das Schickliche gelte überall in der Welt für das Uebliche, und was ist in der Welt schicklicher als das Gefühlte? Rembrandt, Raphael, Rubens kommen mir in ihren geistlichen Geschichten wie wahre Heilige vor, die sich Gott überall auf Schritt und Tritt im Kämmerlein und auf dem Felde gegenwärtig fühlen, und nicht der umständlichen Pracht von Tempeln und Opfern bedürfen, um ihn an ihre Herzen herbeizuzerren. — Ein groſser Mahler wie der andere lockt durch groſse und kleine empfundene Naturzüge den Zuschauer, daſs er glauben soll, er sei in die Zeiten der vorgestellten Geschichte entrückt, während er nur in die Vorstellungsart, in das Gefühl des Mahlers versetzt wird. Und was kann er im Grunde verlangen, als daſs ihm Geschichte der Menschheit mit und zu wahrer menschlicher Theilnehmung hingezaubert werde? Wenn Rembrandt seine Mutter Gottes mit dem Kinde als niederländische Bäuerin vorstellt, sieht freilich jedes Herrchen, daſs entsetzlich gegen die Geschichte geschlägelt ist, welche vermeldet, Christus sei zu Bethlehem im jüdischen Lande geboren worden. Das haben die Italiener besser gemacht, sagt er. Und wie? Hat Raphael was anders, was mehr gemahlt als eine liebende Mutter mit ihrem Ersten, Einzigen? und war aus dem Süjet etwas anders zu mahlen? Und ist Mutterliebe in ihren Abschattungen nicht eine ergiebige Quelle? Aber es sind die biblischen Stücke alle durch *kalte Veredlung* und die *gesteifte Kirchenschicklichkeit* aus ihrer Einfalt und Wahrheit herausgezogen und dem theilnehmenden Herzen entrissen worden, um gaffende Augen des Dumpfsinns zu blenden. Sitzt nicht Maria zwischen den Schnörkeln alter Altareinfassungen vor den Hirten mit dem Knäblein da, als lieſse sie's um Geld sehn! oder habe sich nach ausgeruhten vier Wochen mit aller Kindbettsmuſse und

Weibseitelkeit auf die Ehre dieses Besuchs vorbereitet! Das ist nun schicklich! das ist gehörig! das stöſst nicht gegen die Geschichte! Wie behandelt Rembrandt diesen Vorwurf? Er versetzt uns in einen dunklen Stall: Noth hat die Gebärerin getrieben, das Kind an der Brust, mit dem Vieh das Lager zu theilen: sie sind beide bis an den Hals mit Stroh und Kleidern zugedeckt; es ist alles düster, auſser einem Lämpchen, das dem Vater leuchtet, der mit einem Büchelchen dasitzt und Marien einige Gebete vorzulesen scheint. In dem Augenblick treten die Hirten herein. Der Vorderste, der mit einer Stalllaterne vorangeht, guckt, indem er die Mütze abnimmt, in das Stroh. War an diesem Platze die Frage deutlicher auszudrücken: Ist hier der neugeborne König der Juden? Und so ist alles Costüme lächerlich! denn auch der Mahler, der's am besten zu beobachten scheint, beobachtet's nicht einen Augenblick. Derjenige, der auf die Tafel des reichen Mannes Stängelgläser setzte, würde übel angesehen werden, und darum hilft er sich mit abentheuerlichen Formen, belügt euch mit unbekannten Töpfen, aus welchem uralten Gerümpelschranke er nur immer mag, und zwingt euch durch den markleeren Adel überirdischer Wesen in stattlich gefalteten Schleppmänteln zur Bewunderung und Ehrfurcht."

In dem Gefühlten ist ferner auch das Gleichartige für uns enthalten, d. h. dasjenige, worin die Empfindung des Künstlers ausgeprägt ist, und welches daher wiederum zu unserer eignen Empfindung spricht. „Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt (fährt Goethe an jener Stelle fort), soll er nicht schildern, kann er nicht schildern. Ihr findet Rubens Weiber zu fleischig? Ich sage euch, es waren seine Weiber, und hätt' er Himmel und Hölle, Luft, Erde und Meer mit Idealen bevölkert, so wäre er ein schlechter Ehemann gewesen, und es wäre nie kräftiges Fleisch von seinem Fleisch und Bein von seinem Bein geworden. In dem Stück von Goudt nach Elzheimer: Philemon und Baucis, hat sich Jupiter auf einem Groſsvaterstuhl niedergelassen, Mercur ruht auf einem niedern Lager aus, Wirth und Wirthin sind nach ihrer Art beschäftigt sie zu bedienen. Jupiter hat sich indessen in der Stube umgesehen, und just fallen seine Augen auf einen Holzschnitt an der Wand, wo er einen seiner Liebesschwänke, durch Mercurs Beihülfe ausgeführt, klärlich abgebildet sieht. Wenn so ein Zug nicht mehr werth ist als ein ganzes Zeughaus wahrhaft antiker Nachtgeschirre, so will ich alles Denken, Dichten, Trachten und Schreiben aufgeben."

Solcherlei Gleichartigkeit oder Aehnlichkeit geht, wie Schiller sagt, auf die Grundlage des Gemüths, insofern diese nothwendig und allgemein ist. „Nothwendigkeit und Allgemeinheit

aber enthält vorzugsweise unsere sittliche Natur. Das sinnliche Vergnügen dagegen kann durch zufällige Ursachen anders bestimmt werden; selbst unsere Erkenntniſsvermögen sind von veränderlichen Bedingungen abhängig." In dieser Hinsicht giebt es eine andere Gleichartigkeit für die Denkungsart und Vorstellungen des Volkes, aus welchem der Stoff genommen ist, und eine andere für die Zeit, in der er gedichtet ist. „Für den Römer," sagt Schiller, „hat der Richterspruch des ersten Brutus, der Selbstmord des Cato subjective Wahrheit (Gleichartigkeit). Die Vorstellungen und Gefühle, aus denen die Handlungen dieser beiden Männer flieſsen, folgen nicht unmittelbar aus der allgemeinen, sondern mittelbar aus einer besonders bestimmten menschlichen Natur. Um diese Gefühle mit ihnen zu theilen, muſs man eine römische Gesinnung besitzen, oder doch zu augenblicklicher Annahme der letzteren fähig sein. Hingegen braucht man bloſs Mensch überhaupt zu sein, um durch die heldenmüthige Aufopferung eines Leonidas, durch die ruhige Hingebung eines Aristides, durch den freiwilligen Tod eines Sokrates in eine Rührung versetzt, und durch den schrecklichen Glückswechsel eines Darius zu Thränen hingerissen zu werden u. s. w." Den Dichter darf die historische Gleichartigkeit weniger als die subjective kümmern. Durch diese erreicht er die gröſste Popularität, indem die Zeit mit ihren Bestrebungen in seinen Dichtungen sich abgebildet erkennt, indem er den neuen Ideen Gestalt, den Empfindungen Sprache, den Begriffen Namen ertheilt. Seine Worte werden Symbole für die Gleichstrebenden, und die Gestalten, die er erdichtet, treten früher oder später in der Wirklichkeit hervor. Solcher Art waren z. B. die Dichtungen des Euripides und solcher Art ihre Wirkungen, wie es deutlich sein groſser Gegner Aristophanes erkannt hatte und nachwies.

Das Dritte ist die Angemessenheit der Charakterzeichnung. Ueber diese ist von Neueren genug geschrieben worden, darum wollen wir hier bloſs mittheilen, was Horaz Br. Pis. 114 f. so schön auseinandergesetzt hat: „Wenn die Reden zu den Verhältnissen des Sprechenden nicht passen, so werden Vornehme und Niedrige in Lachen ausbrechen. Es ist ein groſser Unterschied, ob ein Sclave oder ein Heros spricht, ein welker Greis oder ein jugendlicher Brausekopf, eine hochgebietende Frau oder eine geschäftige Amme, ein unstäter Kaufmann oder ein an sein Gütchen gebundener Bauer, ein Kolcher oder ein Assyrier, einer der zu Theben oder der zu Argos aufgewachsen ist." — „Höre was Kenner und Volk begehren: Wünschest du dir hingerissene Zuschauer, welche ausharren bis der Vorhang fällt und der Sänger *plaudite* ruft, so muſst du jedes Alters Charakter ausprägen,

und den stets sich wandelnden Geschlechtern und Jahren zutheilen was ihnen gebührt. Der Knabe, welcher bereits sprechen kann und mit sicherem Schritt den Boden betreten, hat Lust mit Kameraden zu spielen, erzürnt sich leicht nnd ist leicht wieder gut und ist stündlich ein anderer. Der bartlose Jüngling, wenn er endlich den Lehrer los ist, hat Freude an Pferden und Hunden und am Tummelplatze für Körperübung, ist so nachgiebig wie Wachs zur Verführung, widerhärig gegen die Warnenden, denkt spät ans Nützliche, sieht nicht aufs Geld, ist hochfahrend, leidenschaftlich und launisch. Im männlichen Alter ändert sich die Neigung, man sucht Vermögen und Verbindungen, fröhnt dem Ehrgeiz, hütet sich Fehltritte zu begehen und Rückschritte machen zu müssen. Den Greis umringt manches Unangenehme: er erwirbt und spart das Erworbene und scheut sich es zu verwenden, betreibt alles bedenklich und frostig, ist saumseelig, phlegmatisch, hegt weite Hoffnungen und geizt nach dem Künftigen, ist krittlich, unzufrieden, lobt die vergangenen Zeiten, wo er noch jung war, hat stets an den Jüngeren zu tadeln und zurechtzuweisen. Viel Gutes bringen die nachrückenden Jahre, viel Gutes nehmen die scheidenden mit fort. Also gieb dem Jüngling keine Greisenrolle, dem Knaben keine Mannesrolle: bleibe stets bei dem, was mit jedem Alter verknüpft und ihm angemessen ist."

Ueher die Consequenz in der Charakterschilderung spricht derselbe also: „Halte dich entweder an die Tradition oder dichte consequente Charaktere. Wenn du z. B. den gefeierten Achill schilderst, so muſs er muthig, jähzornig, unerbittlich, heftig sein, muſs thun als oh die Gesetze nicht für ihn da wären, und überall auf seinen Arm vertrauen: Medea muſs trotzig und nnhändig sein, Ino thränenreich, Ixion ohne Treue und Glauhen, Io ruhelos, Orestes trübsinnig. Bringst dn etwas nie Versuchtes auf die Bühne und wagst einen neuen Charakter zu gestalten, so muſs er his zu Ende also hewahrt werden, wie er beim Anfang sich dargestellt hat, und consequent sein."

Auſser diesen vier Stücken hraucht der Dichter zur Charakterschilderung noch andere Wahrnehmungen (αἰσθήσεις), welche anderweitigen Erörterungen angehören. Worin diese bestehen, zeigt derselbe Horaz V. 309 ff.: „Hauptsache und Quelle des richtigen Dichtens ist richtiges Erkennen. Den Stoff gieht dir die Sokratische Moralphilosophie, und die Worte werden sich ungesucht einfinden zum wohl durchdachten Stoffe. Wer gelernt hat, was man dem Vaterland und den Freunden schuldet, worin die Pflichten gegen Aeltern, Geschwister, Gastfreunde, worin das Amt des Staatsmanns, des Richters, des Feldherrn besteht, der

weiſs auch jedem Charakter das Gebührende beizulegen. Der Künstler betrachte das Leben und die Beispiele von Charakteren, welche die Wirklichkeit darbietet, und schöpfe daraus die natürlichen Züge und Aeuſscrungen der Empfindnng. Bisweilen ergötzt ein Stück mit schönen Stellen und richtiger Charakterzeichnung ohne sonstigen Reiz, ohne kunstreiche Anlegung bedeutender Situationen, das Publikum viel mächtiger und fesselt es viel besser, als inhaltsleere Verse und nichtiger Klingklang." Derjenige Theil der Ethik des Aristoteles, in welchem er die guten und schlechten Eigenschaften des Charakters nach der Reihe durchgeht, definirt und beschreibt, und die Charaktere, welche nach seinem Vorgange Theophrast entworfen hat, sind eine gute Fundgrube für alle Dichter, besonders diejenigen, welche dergleichen Schildernngen zur Hauptsache machen wollen.

Mangel an Beobachtung des Lebens und psychologischen Stndien ist es jedoch keineswegs allein, was die Fehler der Dichter in der Charakterzeichnung veranlaſst; sondern ganz tüchtige und wohlerfahrne Dichter fehlen oft dadurch, daſs sie ihre Gedanken und Empfindungen auf Personen übertragen, welche ihnen nicht recht gewachsen sind. Dieser Fehler begegnet den enthusiastischen Dichtern am häufigsten, welche man die subjectiven nennt, z. B. einem Schiller und Euripides: weſshalb auch die von Aristoteles angeführten Beispiele verfehlter Charakterzeichnung sämmtlich aus des letzteren Werken genommen sind. Die Menalippe entwickelte die Lehren der Anaxagoreischen Naturphilosophie, als von ihrer Mutter, der Prophetin, überkommen: die Iphigenia wird plötzlich eine andere, als der hohe Gedanke der Aufopferung für das Vaterland sie begeistert: umgekehrt wird Menelaus, als keiner solchen Erhebung fähig und bloſs der Sinnlichkeit und dem Eigennutze folgend, meistens als schlecht von diesem Dichter dargestellt, besonders im Orestes, und von solcher Art wird auch wohl der König Nisus (denn dieser Name ist statt des Namens Odysseus zu setzen, wie ich anderwärts gezeigt habe) gewesen sein, dem überdieſs mit dem Verluste seines goldenen Haares der Muth entschwunden war. Dieser Fehler wird von Lesern und Zuschauern am leichtesten verziehen, wenn die subjective Aehnlichkeit oder Gleichartigkeit besticht; und die Thekla's, die Max, die Posa's, die Karlos sind die Lieblinge des Volks, was auch immer die Kunstrichter gegen sie sagen mögen. Der Dichter soll einmal die Schätze seines Geistes und Gemüthes auf die Wesen, welche seine Phantasie schafft, übertragen: ein Uebermaſs dieser Ausstattung wird ihm daher leichtlich verziehen, so wie im wirklichen Leben die Aeuſserung warmen Gefühles zur Unzeit. Wo dagegen solcherlei Anlässe fehlen, da

findet, wenn durch die Maske der Person der Dichter hindurchspricht, meistens dasjenige statt, was Schiller in der Abhandlung über die tragische Kunst sagt: „So oft der Erzähler in eigner Person sich vordrängt, entsteht ein Stillstand in der Handlung, und darum unvermeidlich auch in unserem theilnehmenden Affect. Von diesem Fehler dürfte schwerlich eine unserer neueren Tragoedien frei sein, doch haben ihn die französischen allein zur Regel erhoben. Unmittelbare lebendige Gegenwart und Versinnlichung sind also nöthig, unsern Vorstellungen vom Leiden diejenige Stärke zu geben, die zu einem hohen Grade von Rührung erfordert wird."

III. Ueber die Gedanken und ihre Einkleidung.

Während die im vorigen Capitel behandelten Theile zum eigenthümlichen Wesen der Poesie gehören, so hat sie dagegen diejenigen, welche in dieser Ueberschrift genannt sind, mit der Redekunst gemein. Daher ist das, was Aristoteles über diese Theile sagt, bloſs wie eine Fortsetzung des in der Rhetorik Vorgetragenen anzusehen. Noch dazu ist es nicht im richtigen Zustand überliefert. Die Auseinandersetzung über die Bestandtheile der Sprache gehört auf keinen Fall in die Poetik. Sie geht zwar die Poetik und Rhetorik gleichmäſsig an, gehört aber nirgends hin als in die Abhandlung über den Ausdruck der Gedanken (περὶ ἑρμηνείας). Dieser Theil scheint mir daher hier eingeschoben, obwohl die Worte sowohl als die Gedanken unzweifelhaft von Aristoteles herrühren. Wir lassen ihn daher hier weg, zumal es unsern Lesern störend und beschwerlich sein würde, mit diesen grammatisch-logischen Erörterungen hier behelligt zu werden, und geben ihn der Vollständigkeit wegen als Anhang dieser Schrift. Von den Wortfiguren, insofern sie poetisch sind, wird von Aristoteles umständlich, aber dennoch nicht erschöpfend gesprochen: des Rhythmus und Versbau's wird mit keiner Sylbe Erwähnung gethan. Wenn wir auch glauben wollten, daſs der Autor auf den dichterischen Ausdruck nicht weiter habe eingehen wollen, so läſst sich doch vom Metrum schlechterdings nicht annehmen, daſs er es ganz und gar übergangen habe. Das Bruchstückliche dieses Theiles ist also hieraus offenbar.

1) Ueber die Gedanken.

XIX, 1—3. Ueber das Andere nun ist bereits gesprochen, und nur noch über Sprache und Gedanken zu sprechen übrig. Was nun über die Gedanken zu sagen wäre, das soll in der Rhetorik seinen Platz haben; denn diesem Fache gehört es genauer an. Es beruht aber auf den Gedanken dasjenige, was durch Reflexion zu bewerkstelligen ist, und dessen Bestandtheile sind das Beweisen und Widerlegen und das zu Wege Bringen von Leidenschaften, wie Mitleid, Furcht, Zorn u. s. w., ferner Vergröſsern und Verkleinern. Es ist aber klar, daſs man auch bei den Situationen nach denselben Regeln verfahren muſs, wenn man Rührendes oder Erschütterndes oder Groſses oder Wahrscheinliches zu Wege bringen will: nur insofern ist ein Unterschied, daſs dasselbe in den Situationen unmittelbar, ohne Raisonnement, in die Augen springen muſs, hier aber durch Reflexion entstehen. Denn worin bestünde denn auch die Leistung des Sprechenden, wenn das, was gefällt, in die Augen spränge, ohne durch Reflexion zu entstehen?

Der Redner hat jegliche Leistung mit dem Dichter gemein auſser der Anlegung einer Handlung und der Zeichnung von Charakteren. Er hat eine Begebenheit vorzutragen, eine Sachlage (*caussa*) zu schildern, und für sie Theilnahme zu erwecken. Er hat ein Publikum vor sich, welches er nach seinen Absichten leiten und stimmen will. Er muſs es daher so gut wie der Dichter verstehen, zu ergötzen, zu belehren, zu erschüttern, und jede Empfindung, jede Leidenschaft, die er braucht, aufzuregen, jede, die ihm im Wege steht, zu beschwichtigen. Nun sind aber die Mittel zur Hervorrufung einer jeden Empfindung, zur Erregung von Haſs, Neid, Zorn, Furcht, Mitleid, Zuneigung, Begierde u. s. w. immer und überall die nämlichen. Also hat diesen Theil der Topik die Poesie mit der Rhetorik gemein. Darum haben auch die Redner von jeher viel von den Dichtern gelernt, und können umgekehrt die Dichter viel von den Rednern lernen. Denn auch das Belehren und Ueberzeugen, das Beweisen und Widerlegen, und endlich das Erzählen eines Herganges hat der Dichter, wenigstens der dramatische, und zwar ziemlich in derselben Weise wie der Redner, zu leisten. Nur der Unterschied findet überall Statt, daſs beim Drama diese Leistungen überall

bloſs das Handeln begleiten, als dessen Auslegung, beim Reden aber ganz allein auftreten und wirken. Je mehr nun die Situationen an und für sich sprechen, so daſs man sie allenfalls pantomimisch ohne die Begleitung der Worte vorstellen könnte, desto mehr wird die Dichtung dramatisch, desto mehr wird sie Nachahmung, wirkliche Dichtung sein; je mehr dagegen alle Wirkung bloſs auf den Reden beruht, so daſs die Handlungen und Geberden bloſse Begleitung der Worte sind, desto weniger wird sich ein solches Drama von dialogisirter Geschichtserzählung oder Philosophie u. s. w. unterscheiden. Daran mag sich ein jeder Dichter spiegeln. Die Alten werden diese Probe sämmtlich bestehen; von den Deutschen kaum e i n e r. Aber wie? finden sich denn nicht gerade in den Tragoedien der Alten die langen Reden, welche den Gerichtsreden nachgeahmt sind? und die Bothenberichte, welche dem Epos besser als dem Drama geziemten? Allerdings! aber jene gerichtlichen Zweikämpfe erstens sind höchst drastisch, voll Handlung und Leben, ganz nach dem Muster der Dialoge, in denen Schlag auf Schlag die Wirkungen erfolgen in meistens ein- oder zweizeiligen Erwiderungen. Die Bothenberichte aber sind in ihrer Kürze noch weit mehr dramatisch als die Dichtung Homers, von welcher Aristoteles diese Tugend stets rühmend anerkennt.

Das Mittel zur Nachahmung ist für den Dichter die Sprache, wie für den Mahler die Farbe: Sprache aber ist Ausdruck des Gedankens, und somit unzertrennbar von Reflexion. In der Weise also, wie die bildenden Künste, kann die Poesie schlechterdings nicht gegenständlich sein. Darum bleibt für den Dichter die ewige Gefahr, mit dem Philosophen und dem Redner in Eins zusammenzufallen und bloſs durch die Form sich von ihm zu unterscheiden, und fast alle Fehler, die er begehen, alle Ausartung, welcher seine Kunst erliegen kann, liegen auf dieser Seite. Um aber recht zu dichten, kommt alles darauf an, daſs Sprache und Reflexion bloſs als M i t t e l der Nachahmung gebraucht und nicht zur Hauptsache gemacht werden. Daſs Aristoteles diesen Punkt so richtig erkannt und so sicher überall durchgeführt hat, macht ihm groſse Ehre, und seine Lehren verdienen um so mehr von den Neueren gekannt und beherzigt zu werden, je mehr sie stets zu den Fehlern, vor denen er warnt, geneigt sind, und durch die ganze Richtung der neueren Zeit dazu hingerissen werden.

2) Von den Bestandtheilen der Sprache.

XIX, 4. 5. Von dem was den Ausdruck betrifft bilden e i n e Classe der Betrachtung die Redefiguren,

Digitized by Google

welche zu kennen Sache der Schauspielkunst ist und dessen, der dergleichen zu leiten hat, z. B. was Befehl sei, was Bitte, Bericht, Drohung, Frage, Antwort u. s. w. Denn von Seiten der Kenntniſs oder Nichtkenntniſs dieser wird kein Tadel, welcher der Rede werth wäre, auf die Dichtkunst gebracht. Denn wie sollte man glauben, daſs das ein Versehen sei, was Protagoras dem Homer vorwirft, er befehle, indem er bitten wolle, in den Worten: „Singe mir, Göttin, den Zorn!" Denn, sagt er, wenn man jemand etwas thun oder lassen heiſst, so ist das Befehl. Darum wollen wir dieſs als eine nicht zur Dichtkunst gehörende Untersuchung übergehen.

Die Redner unterscheiden Gedankenfiguren und Sprachfiguren (*ornamenta alia rerum, alia verborum* oder σχήματα διανοίας und σχήματα λέξεως). Jene, wie z. B. Verwunderung, Ausruf, Bitte, Beschwerde, Frage u. s. w., gehen mehr die Action oder den Vortrag, als die Verabfassung der Gedichte und Reden an. Denn das müssen arge Pedanten sein, welche derartige Ausstellungen an den Dichtern machen, wie Protagoras an dem Anfange der Ilias eine gemacht hat. Darum übergeht Aristoteles diesen Punkt, den auch die Rhetorik nur vorübergehend zu berühren pflegt.

Von hier an folgt nun die Auseinandersetzung über die Bestandtheile der Wörter und der Sätze, die die Dichtkunst, als solche, nicht im mindesten angeht, und von uns daher in den Anhang verwiesen worden ist.

3) Von den Wortfiguren.

XXI, 1—11. Arten der Wörter sind 1) das einfache, welches nicht aus sinnenthaltenden Theilen besteht, z. B. Erde, 2) das doppelte, und diese wiederum a) aus einem sinnenthaltenden und einem sinnentbehrenden Theile, b) aus zwei sinnenthaltenden Theilen. Es giebt aber auch dreifache, vierfache und vielfache Benennungen, z. B. Ἀπολλωνομεγαλόφρων, Ἑρμοκαϊκόξανθος. Jede Benennung ist entweder eine eigentliche oder eine mundartliche oder eine Uebertragung oder ein Schmuck oder eine geschaffene oder eine verlängerte oder verkürzte oder veränderte. Eigentlich nenne ich was gerade in jedem Dialekte üb-

Digitized by Google

lich ist, mundartlich aber was anderwärts üblich ist, so daſs also dieselbe Benennung zugleich mundartlich und eigentlich sein kann, aber nicht in demselben Lande, z. B. σίγυνον ist bei den Kypriern eigentlich, bei uns mundartlich. Uebertragung ist Entlehnung eines nachbarlichen Wortes entweder von der Gattung für die Art oder von der Art für die Gattung, oder von der einen Art für die andere oder nach der Analogie. Beispiel der Gattung für die Art ist: „mein Schiff liegt hier" (νηῦς δέ μοι ἧδ' ἕστηκε), weil das Geankertsein eine Art von Stillliegen ist; der Art für die Gattung: „ja schon tausend wackere Thaten hat Odysseus gethan," weil tausend viel ist, und darum für viel gebraucht; der Art für die Art: „mit dem Erze das Leben zerreiſsend" und „schneidend mit unnachgiebigem Erz," wo reiſsen für schneiden und schneiden für entreiſsen gesagt ist, weil beides so viel wie rauben ist. Analogie (oder Schmuck) nenne ich wenn das zweite sich zum ersten verhält wie das vierte zum dritten. Dann setzt man nämlich das vierte für das zweite oder das zweite für das vierte, und manchmal fügt man noch das hinzu, für welches das Analoge gesetzt wird: z. B. die Trinkschale ist für den Dionysos was der Schild für den Ares, und so kann man die Trinkschale den Schild des Dionysos und den Schild die Trinkschale des Ares nennen; oder das Alter ist beim Leben was der Abend beim Tage ist: also kann man den Abend das Alter des Tages und das Alter den Abend des Lebens, oder wie Empedokles den Niedergang des Lebens nennen. Manchmal ist keine analoge Benennung vorhanden, und man kann sich trotzdem in solcher Weise ausdrücken, z. B. das Ausstreuen des Samens heiſst säen, aber für die Sonnenstrahlen hat man keine Benennung: indeſs geschieht mit den Sonnenstrahlen etwas Aehnliches wie mit dem Samen, und darum sagte der Dichter: „säend gottgeschaffnen Strahl." Man kann diese Art der Uebertragung noch in andrer Art gebrauchen, indem man eine nachbarliche Benennung so gebraucht, daſs man dabei etwas ihr Eigenthümliches verneint, z. B. wenn

man den Schild die Schale des Dionysos, aber die weinlose, nennt*). **Geschaffen** ist was noch gar nirgends eingeführt der Dichter auf eigne Faust gebraucht. Denn einiges scheint daher zu rühren, z. B. *ἔρνυγες* für Hörner und *ἀρητήρ* für Priester. **Verlängert** und **verkürzt** ist wenn man einen kurzen Vokal lang gebraucht oder eine Sylbe einschiebt und wenn man vom Worte etwas wegnimmt, z. B. verlängert *πόληος* für *πόλεως* und *Πηληϊάδεω* für *Πηλείδου*, verkürzt *κρῖ*, *δῶ* und *μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ*. **Verändert** ist wenn man von einem Worte einen Theil läſst und einen andern dazumacht, z. B. *δεξιτερὸν κατὰ μαζόν* statt *δεξιόν*.

Ueber dieses alles haben die Rhetoren so deutliche und genaue Belehrung gegeben, daſs man von uns hier keine weitere Erörterung begehren wird. Wer aber diese sucht, der schlage die allgemein bekannten und verbreiteten Schriften Quinctilians und Cicero's nach, wo er auch über das Folgende viel Treffliches finden wird.

4) Wo der Schmuck der Sprache anwendbar sei.

Wichtiger ist die Anwendung der Figuren und des gesammten Redeschmucks. Darüber spricht im Allgemeinen ein Fragment, welches dem 24sten Cap. angehängt ist:

XXIV, 11. Auf die Sprache muſs man in den unscheinbaren Stellen, die weder durch Charakteristik noch durch die Gedanken glänzen, besonderen Fleiſs verwenden: denn umgekehrt stellt eine zu glänzende Diction die Charakteristik sowohl als die Gedanken in Schatten.

Diese Worte erklärt erstlich Plutarch in d. Schr. vom Anhören c. 5. „Auch die Sprache blendet, wenn sie, lieblich und

*) Rhetor. III, 4. „Das Bild ist ebenfalls eine Uebertragung; denn es ist nur wenig von ihr verschieden. Wenn man nämlich sagt: „Achill brach hervor wie ein Löwe," so ist es ein Bild; sagt man aber: „der Löwe brach hervor," eine Uebertragung. Jede wohlgelungene Uebertragung wird auch ein Bild sein, und jedes Bild eine Uebertragung, die nur der Deutung bedarf."

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

reich, mit Ueberladung und Schmuck den Inhalt überwuchert. Denn so wie bei dem, was mit Flötenbegleitung gesungen wird, noch so viele Fehler unbemerkt bleiben; so blendet auch eine überreiche und prunkende Sprache, daſs man die Gedanken nicht sieht. Als daher Melanthios um sein Urtheil über eine Tragoedie des Diogenes gefragt wurde, sagte er, er habe sie hinter dem Vorhang von Wörtern nicht sehen können. Noch treffender wird die Bemerkung des Aristoteles von Schiller im Briefw. n. 377. bestätigt: „Es scheint, daſs ein Theil des poetischen Interesse's in dem Antagonism zwischen dem Inhalt und der Darstellung liegt. Ist der Inhalt sehr poetisch bedeutend, so kann eine magere Darstellung und eine bis zum Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks ihm recht wohl anstehen, da im Gegentheil ein unpoetischer gemeiner Inhalt, wie er in einem gröſseren Ganzen oft nöthig wird, durch den belebten und reichen Ausdruck poetische Dignität erhält. Dieſs ist auch meines Erachtens der Fall, wo der Schmuck, den Aristoteles fordert, eintreten muſs: denn in einem poetischen Werke soll nichts Gemeines sein." Man wird in den alten Tragoedien immer finden, daſs, wo der Gegenstand an sich wichtig und bedeutend ist, die Sprache höchst einfach ist: Telephus und Peleus klagen fast in prosaischem Tone, sagt Horaz, und verschmähen Schminke und ellenlange Worte, wenn sie die Herzen der Hörer durch ihre Noth rühren wollen. Dagegen in Choreinzügen und anderwärts, wo bloſs berichtet werden muſs was vorliegt, wird das Gemeine durch den Prunk der Worte geadelt.

5) Vom Gebrauche der Figuren.

XXII, 1—16. Die Schönheit der Sprache aber besteht darin, daſs sie deutlich ist ohne niedrig zu sein. Am deutlichsten ist sie zwar, wenn sie aus den eigentlichen Benennungen besteht, aber dann ist sie auch niedrig. Ein Beispiel hievon ist die Dichtung des Kleophon und die des Sthenelos. Erhaben dagegen ist sie, wenn sie das Gewöhnliche meidet und das Fremdartige gebraucht: unter dem Fremdartigen verstehe ich Mundartliches, Uebertragung, Verlängerung und alles was vom Eigentlichen abweicht. Dichtet man aber in lauter derartigem, so entsteht entweder Räthselhaftes oder Wälsches: Räthselhaftes nämlich aus den Uebertragungen, und Wälsches aus dem Mundartlichen. Denn das Wesen des Räthsels ist, daſs man etwas sagt, das zwar

Digitized by Google

Statt findet, aber doch nicht verknüpft werden kann. Dieſs ist vermittelst Zusammensetzung von Benennungen nicht möglich, aber vermittelst Uebertragung, z. B. „ich sah einen Mann an einen Mann Kupfer mit Feuer hinkleben" (d. h. ihn schröpfen), und dergleichen. Aus Mundartlichem aber, wie gesagt, entsteht Wälsches. Man muſs also die Sprache aus diesem allen auf gleiche Weise temperiren. Denn das Nichtgewöhnliche macht, daſs sie nicht niedrig ist (das Mundartliche, das Uebertragene und das Analoge sammt den anderen genannten Figuren), das Eigentliche aber, daſs sie deutlich ist. Nicht am wenigsten aber tragen zur Deutlichkeit der Sprache und zur Ungewöhnlichkeit die Dehnungen, Verkürzungen und Veränderungen der Wörter bei: denn dadurch, daſs sie anders sind als das Eigentliche und vom Vulgären abweichen, bewirken sie das Ungewöhnliche; und dadurch, daſs sie am Ueblichen Theil haben, das Deutliche. Darum hat man nicht Recht, wenn man diese Sprechweise tadelt und den Dichter (Homer) lächerlich macht, wie Euklides der Alte, als sei es keine Kunst zu dichten, wenn man jede beliebige Verlängerung gestatte, wobei er ihn in der nämlichen Sprache parodirt

Ἐπιχαρῖν εἶδον Μαρϑῶνάδε βᾱδίζοντα

und

οὐκ ἄν γ' ἐράμενος τῶν ἐκείνου ἐλεβόρων.

Wenn man freilich dieses Verfahren so durchweg anwendet, so ist es lächerlich; aber das Maſs gilt bei allen Bestandtheilen gleicherweise. Denn man kann auch das Uebertragene und Mundartliche und die übrigen Figuren unschicklich und absichtlich lächerlich anwenden, und dadurch das nämliche zu Wege bringen. Wie viel aber auf das Passende ankommt, betrachte man bei den Dehnungen, indem man die Wörter ins Metrum fügt. Auch beim Mundartlichen und Uebertragenen und den übrigen Figuren kann man durch Vertauschung der eigentlichen Benennungen die Wahrheit des von mir Gesagten erkennen. Indem z. B. Euripides denselben jambischen Vers wie Aeschylus dichtete, aber dabei einen einzigen Ausdruck vertauschte, einen eigentlichen mit

einem mundartlichen, so ist der seinige geschmückt, der andere ordinär. Aeschylus nämlich schrieb im Philoktet

(φαγέδαιναν ἥ μοι σάρκας ἐσθίει ποδός)
Das Krebsgeschwür, das mir das Fleisch am Fuſs verzehrt,

und der andere setzte für verzehrt — friſst:

(φαγέδαιναν ἥ μοι σάρκα θοινᾶται ποδός)
Das Krebsgeschwür, das mir das Fleisch am Fuſse friſst.

Ferner wenn man für

νῦν δέ μ' ἐὼν ὀλίγος τ' καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἄκικυς

das Eigentliche setzte

νῦν δέ μ' ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενὴς*) καὶ ἀειδής,

und für

δίφρον ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν —
δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν

und für ἠϊόνες βοόωσιν — ἠϊόνες κράζουσιν.

Ferner verspottete Ariphrades die Tragiker, daſs sie Ausdrücke gebrauchen, deren sich kein Mensch beim Sprechen bediene, z. B. δωμάτων ἄπο statt ἀπὸ δωμάτων und σέθεν und ἐγὼ δέ νιν und Ἀχιλλέως πέρι statt περὶ Ἀχιλλέως u. s. w. Er verkannte, dafs alles derartige, eben weil es nicht eigentlich ist, das Nichtgemeine in der Sprache bewirke.

Es ist aber sehr wichtig, jegliches von dem Genannten schicklich zu gebrauchen, sowohl die Zusammensetzungen als auch das Mundartliche, und bei weitem das Wichtigste, in Uebertragungen zu schreiben. Denn dieses allein läſst sich nicht von anderen borgen, und ist ein Zeichen von Geist: denn schicklich übertragen heiſst das Gleichartige anschauen**). Von den Benennungen aber passen die zusammengesetzten am meisten für die Dithyramben, die mundartlichen für das Heldengedicht, die Uebertragungen für die Gedichte in Jamben. Und

*) Die Kürze der zweiten Sylbe hat Aristoteles wohl absichtlich belassen, als Beispiel des Unpassenden.

**) Rhetor. III, 2. „Das Uebertragene enthält sowohl Deutlichkeit als Reiz als Neuheit, und man kann es nicht von anderen borgen."

im Heldengedicht ist das Genannte alles zusammen anwendbar, den jambischen Dichtungen aber, weil sie am meisten den Gesprächston nachahmen, sind diejenigen Ausdrücke angemessen, die man auch im Gespräch gebrauchen mag. Dieser Art sind die Eigentlichen und die Uebertragungen und die Analogien (oder der Schmuck). Ueber die Tragoedie nun und die dramatische Nachahmung mag das Gesagte genügend sein.

6) Nachtrag aus Longin.

Da vom Aristoteles über dasjenige, was die Form und Einkleidung der Gedanken betrifft, so wenig hier mitgetheilt ist, so wollen wir, um die Leser mit dem Wichtigsten, was das Alterthum darüber gedacht und gelehrt hat, bekannt zu machen, die geistreiche Schrift des Longinus über die Höhe und Tiefe der Darstellung excerpiren, und diesen Excerpten sodann einige Parallelstellen aus des Aristoteles und Quinctilians Rhetorik und aus Horaz beifügen.

„Die Höhe," sagt Longin, „besteht in einer gewissen Erhebung und Ueberragung der Darstellung, und lediglich durch sie haben die ersten Dichter und Prosaiker ihren Vorzug und ihren unvergänglichen Ruhm erlangt. Denn das Grofsartige bewirkt nicht allein Ueberzeugung, sondern auch Staunen, und indem es uns hinreifst, ist das Bewunderte stets mächtiger als das Ueberzeugende und das Anmuthige: denn das Ueberzeugende läfst uns so ziemlich unsere Freiheit, jenes aber überwältigt mit seiner unwiderstehlichen Gewalt jeden Leser (Hörer). Und die Fähigkeit zu erfinden, die Anordnung und Vertheilung des Stoffes, sehen wir nicht aus einem oder zwei Dingen, sondern kaum erst aus dem ganzen Zusammenhang hervorgehen, die Höhe aber, am rechten Platz angebracht, wirkt überall wie ein Blitz, und offenbart mit einen Mahle die volle Kraft des Redners."

In dem, was Longin Höhe nennt, ist grofsentheils dasjenige enthalten, was von anderen Schmuck der Rede genannt wird: nur hat er die Sache tiefer gefafst, und auf das Wesen und die Quelle, aus welcher der Schmuck entspringt, sein Augenmerk gerichtet. Folgende Worte des Quinctilian VIII, 3, 1 folgg., in welchen er den Werth und die Wirkung des Redeschmucks erklärt, stimmen daher ziemlich mit der Beschreibung, welche Longin von der Höhe macht, überein. „Rein, d. h. sprachrichtig, und deutlich reden (schreiben), ist erst noch ein geringes und mehr negatives Verdienst: durch Schmuck gewinnt der Redner am

meiſten. Nicht bloſs mit ſtarken, ſondern auch mit blitzenden Waffen hat Cicero in der Sache des Cornelius geſtritten: durch bloſse Belehrung, durch zweckmäſsigen, ſprachrichtigen und deutlichen Vortrag hätte er's nicht erreicht, daſs das Volk ſeine Bewunderung nicht bloſs durch Zurufen, ſondern auch durch Händeklatſchen bekannte. Nein! die Erhabenheit, die Pracht, der Glanz, die perſönliche Würde entlockte dieſen Donner. Kein ſo auſserordentlicher Beifall hätte den Redner begleitet, wenn ſeine Sprache alltäglich und wie andere geweſen wäre. Und die Anweſenden ſind ſich's wohl gar nicht bewuſst geweſen was ſie thaten: ſie lärmten unwillkührlich wie bezaubert, und brachen, ohne zu wiſſen wo ſie ſtanden, in dieſe Aeuſserungen des Entzückens aus. Solcher Schmuck der Rede nützt auch der Sache ſelbſt ſehr viel. Denn wer mit Vergnügen zuhört, wird immer geſpannter und immer gläubiger: meiſt feſſelt ihn das Intereſſe, mitunter reiſst ihn die Bewunderung hin. Das bloſse Blinken des Schwertes ſchreckt den Blick, und der Blitz würde nicht ſo ſehr beſtürzt machen, wenn bloſs ſeine Wirkung, und nicht ſchon ſein Zucken an ſich, ſchrecklich wäre. Mit Recht ſchreibt daher Cicero an Brutus: Beredtſamkeit, welche nicht Bewunderung erregt, gilt mir nicht für Beredtſamkeit."

Nachdem Longin hierauf das Vorurtheil widerlegt hat, daſs zur Hervorbringung des Groſsartigen die Kunſt nicht behülflich ſei, betrachtet er zuerſt die Entartung des Erhabenen: denn dieſes liegt, wie alles Schöne und Richtige, zwiſchen zwei Extremen. Er führt zu dieſem Zwecke zuerſt ein Beiſpiel von Schwulſt aus einer Schilderung des Boreas bei Aeſchylus an, von der er ſagt: Dieſs iſt nicht tragiſch, ſondern aftertragiſch, „reiſsende Strömung des Fangnetzes" und „zum Himmel ſpeien" und daſs der Boreas ein Flötenbläſer ſei u. ſ. w. (Wem fällt hiebei nicht Shaxpear ein?) Denn das, ſagt er, heiſst mehr trüben durch den Ausdruck und verwirren durch die Bilder, als deutlich machen, und wenn man das Einzelne beim Licht betrachtet, ſo geht unter der Hand das Furchtbare in Verächtliches über. Wenn aber ſelbſt der Tragoedie, einer von Natur prunkvollen und zum Hochtrabenden geeigneten Sache, gleichwohl taktloſe Schwulſt nicht verziehen wird, ſo möchte ſie um ſo weniger der Proſa anſtehen. Darum lacht man über des Gorgias „Xerxes der perſiſche Zeus" und „Geier, lebendige Gräber" u. ſ. w. Auf einen gewiſſen Klitarchus wendet Longin die Worte des Sophokles an: „Er bläſt kleine Flöten ohne Mundbinde" (die zur Dämpfung dienten): und von einigen anderen ſagt er: „Sie ſtellen ſich begeiſtert und ſchwärmen doch nicht, ſondern ſpielen." Dergleichen Ungeſchmack iſt auch bei unſeren Proſaikern

sehr häufig anzutreffen. Uebrigens verdient hier eine Stelle des Aristot. Rhet. III, 1. beigezogen zu werden.

„Geschriebenes wirkt mehr durch die Sprache als durch die Gedanken. Den ersten Anstoſs haben, wie natürlich, die Dichter gegeben. Denn die Wörter sind Nachahmungen, und auch die Stimme ist das nachahmendste von unseren Organen, woher denn auch die Declamation und Schauspielkunst u. s. w. entstanden sind. Weil nun aber die Dichter bei unbedeutendem Gehalte durch die Sprache solchen Glanz und Ruhm zu gewinnen schienen, so war darum auch die Sprache der Redner zuerst dichterisch, wie z. B. die des Gorgias. Und noch jetzt glaubt die Menge der Ungebildeten, daſs derartige Redner am schönsten sprechen. Dem ist aber nicht so: sondern die Sprache der Dichtkunst und der Prosa sind verschieden. Dieſs macht die Erfahrung offenbar: denn auch die Verfasser der Tragoedien bedienen sich nicht mehr derselben Weise; sondern gleichwie sie vom Tetrameter zum Jambus übergegangen sind, weil dieses Versmaſs dem Gespräche unter allen am ähnlichsten ist, also haben sie auch auf die der Umgangssprache fremden Ausdrücke verzichtet, welche den älteren zum Schmuck dienten und noch jetzt den Hexameter-Dichtern. Drum ist es lächerlich, die nachzuahmen, die diese Weise selbst nicht mehr gebrauchen." Die älteren Tragiker stimmten einen sehr hohen Ton an: „die kühne Sprache nahm einen ganz ungemeinen Schwung," sagt Horaz: „Heilsames mit weissagendem Munde und Künftiges mit begeistertem verkündend, tönte sie gleich den Sprüchen der schicksalkündenden Orakel." Euripides wagte es zuerst, den Toilettenkasten wegzuwerfen (ληκύθιον ἀπώλεσεν, *ampullas proiecit*), und der Natur und Wahrheit näher zu rücken, in welcher Weise ihm sodann alle anderen Tragoediendichter gefolgt sind, wie wir sowohl aus den Bruchstücken ihrer Werke als auch aus dem Zeugnisse des Aristoteles erkennen. Homers Sprache ist gleichfalls einfach und natürlich: für die späteren Griechen war sie's freilich nicht mehr, sondern schien überfüllt mit demjenigen, was Aristoteles fremdartig, gemacht, verlängert, verkürzt, verändert u. s. w. nennt. Ihnen schien Absicht, was Wirkung der Zeit und Eigenthum des Alterthums war, und diese Verwechselung begeht auch Aristoteles; sonst würde er nicht dem Epos die Ueberladung mit dem wohlfeilsten Schmucke als ein Recht zugestehen. Was aber die Tragoedie betrifft, so muſs die Sprache der ernsten Dichtung zwar jedenfalls würdig, edel und erhaben sein, aber doch immer im Verhältniſs zum Stoffe und ohne Affectation. „In tragischen Versen will ein komischer Gegenstand nicht behandelt sein: dagegen verschmäht es das Mahl des Thyestes, in gemeinem und fast der Komoedie

würdigem Tone geschildert zu werden. Man lasse also jegliche Art an dem Platze, den sie schicklich erhalten hat. Mitunter jedoch erhebt auch die Komoedie ihre Stimme, und der erzürnte Chremes eifert in hochtrabender Sprache, während der tragische Telephus nnd Peleus, wenn sie das Herz des Zuschaners mit ihrer Klage rühren wollen, meistens in prosaischem Tone ihren Schmerz ansdrücken." Horaz Br. Pis. 89.

Wir kehren zu Longin zurück, der sich über die Extreme des Erhabenen also äuſsert: „Es ist natürlich, daſs alle, die nach Gröſse streben und den Tadel der Mattheit und Trockenheit fliehen, in das Schwülstige gleiten, wobei sie sich mit dem bekannten Worte trösten: „Im Groſsen straucheln ist doch ein ehrenvolles Fehlen." Aber taube und gehaltlose Schwulst ist übel wie am Körper so anch an der Rede, und versetzt uns leicht in die entgegengesetzte Stimmnng: denn nichts Trockneres, sagt man, als der Wassersüchtige. Der Bombast übertreibt die Höhe, und das Knabenhafte ist das gerade Gegentheil der Gröſse, weil es niedrig und kleinlich und in der That der unrühmlichste Fehler ist. Was ist denn nun das Knabenhafte? Wohl offenbar der Pedantismus, der aus Aengstlichkeit in Frostigkeit verfällt. Dieſs widerfährt denen, die nach dem Aparten, Gesuchten und besonders dem Angenehmen aus sind, indem sie auf Plunder und Geschrobenes verfallen. Diesem benachbart ist ein dritter Fehler im Pathetischen, welchen Theodorus die Afterbegeisterung nennt. Es ist unzeitiger und leerer Affect, wo man ihn nicht braucht, oder unmäſsiger, wo man nur mäſsigen braucht. Wie betrunken fängt man ohne Veranlassung ganz für sich nnd anf eigne Faust zu toben an, und geberdet sich seltsam vor Zuschauern die ganz kalt dabei bleiben." — Wie läſst sich nun das Echte vom Unechten gut unterscheiden? „Du muſst wissen, mein Lieber," sagt Longin c. 7., „daſs, so wie im gewöhnlichen Leben dasjenige nicht groſs ist, was zu verachten für groſs gilt, und wie z. B. Reichthum, Ehre, Macht, Ruhm und alles was mit äuſserem Glanz besticht, von Vernünftigen nicht für ungemein hoch geachtet wird, weil die Erhebung über dasselbe für etwas ungemein Hohes gilt (denn man bewundert mehr den, der dergleichen haben könnte und aus Hochsinn verschmäht, als den, der es wirklich hat), daſs man also auch bei dem, was in Versen und Prosa sich emporhebt, prüfen muſs, ob es nicht einen solchen Schein von Groſsheit hat, dem viel Nichtiges anhängt, so daſs man nach Abziehung der Schale den Kern faul und verschrumpft findet, und also das Verschmähen vornehmer ist als das Bewundern. Denn naturgemäſs wird von der wahrhaften Höhe nnser Geist erhoben und gewinnt einen stolzen Auf-

schwung, wo er mit Freude und Entzücken erfüllt wird, als brächte er das selbst hervor, was er vernimmt. Wenn nun ein verständiger und des Redens und Schreibens kundiger Mann etwas oft vernimmt, ohne daſs es seinen Geist zum Hochsinn stimmt, und wenn das, was dahinter steckt, nicht mehr zu denken giebt, als was die Worte besagen, wenn es bei anhaltender Betrachtung sogar in Abnahme verfällt, dann ist es keine echte Höhe, indem es bloſs für das Anhören probehaltig ist*). Denn wahrhaft groſs ist dasjenige, was eine Tiefe hat, dasjenige, dem man schwer oder unmöglich widerstehen kann, dasjenige, was fest und unauslöschlich dem Gedächtniſs sich einprägt. Ueberhaupt halte nur das für schöne und echte Höhe, was immer und überall gefällt. Denn wenn bei verschiedenen Beschäftigungen, Berufen, Bestrebungen, Altern Alle über Eins gleich urtheilen, dann wird das Urtheil und die Zusammenstimmung der verschieden Denkenden zur sicheren und unbestreitbaren Ueberzeugung."

Es giebt, so wie fünf Erscheinungen rednerischer Tüchtigkeit, so auch fünf Quellen der Erhabenheit der Sprache: erstlich und vornehmlich die Richtung der Gedanken auf das Hohe und Vollkommene, zweitens starker Affect und Begeisterung. Diese beiden sind ursprüngliche Verfassung, die übrigen durch Kunst vermittelt, nämlich: 3) die sogenannten Figuren, welche von zweierlei Art sind, solche der Gedanken und solche der Worte; 4) edler Ausdruck, dessen Theile sind: Wahl der Worte, bildlicher und selbstgeschaffener Ausdruck; 5) rhythmische Fügung mit Würde und Erhebung.

1) Vom Groſsartigen der Gesinnung.

„Groſs sind die Reden derer, deren Gedanken gewichtig sind, und somit findet sich das Groſsartige am meisten bei den Hochgesinnten. Der welcher dem Parmenio auf die Bemerkung: „ich würde mich damit begnügen, wenn ich Alexander wäre," zur Antwort gab: „ich, bei Gott, ebenfalls, wenn ich Parmenio wäre," offenbarte damit seinen Hochsinn." Als andere Beispiele solcher Höhe nennt Longin unter anderen die Beschreibung des Wandelns des Poseidon über Land und Meer bei Homer Il. V, 18., und den Wunsch des Ajax, im Lichte zu kämpfen, gelte es nun Sieg oder Tod, Il. ϱ, 645.

*) Plutarch vom Anhören p. 139: „Dionysios hatte einem Kitharspieler ein groſses Geschenk versprochen, hinterher gab er ihm nichts, als seien sie quitt. „So lange du mich durch dein Spiel ergötztest," sagte er, „freutest du dich in Hoffnung." So werden Viele bewundert so lange man sie anhört: denn zerflieſst mit dem Schall auch die Ergötzung und ist es völlig aus damit."

Ferner entsteht Höhe, wenn von einer Sache die sprechendsten Züge genommen werden, die, zu einem Ganzen vereinigt, ein lebhaftes Bild geben, wo dann sowohl die Auswahl der Bilder als auch ihre Häufung den Leser ergreift. Ein sehr schönes Beispiel dieser Art ist die bekannte Sapphische Ode φαίνεταί μοι κῆνος ἴσος θεοῖσιν, welche Catull nachgeahmt hat, und von der Longin sagt: „Bewunderst du nicht, wie sie Seele, Leib, Gehör, Zunge, Augen, Farbe, alles, wie wenn es ihr nicht gehörte, als entschwunden sucht, und im Widerspruch zugleich friert und glüht, die Besinnung verloren hat und bewufst ist, von Staunen gelähmt oder fast todt? und wie an ihr nicht blofs ein Zustand, sondern ein Zusammentreffen vieler Zustände erscheint? denn alles diefs zeigt sich an den Verliebten: das Auffassen des Auffallendsten aber und seine Zusammensetzung zu einem Ganzen bewirkt die Ueberragung." Ein nicht minder passendes Beispiel wäre vielleicht Gretchens Lied bei Goethe „Meine Ruh' ist hin." Longin vergleicht sodann zwei Schilderungen eines Meersturmes, eine spielende vom Verfasser der Arimaspeia, und eine würdige bei Homer Il. o, 623. Jener sagt: „Menschen hausen im Wasser fern vom Lande zur See, unglückliche Wesen, welche die Augen an den Sternen und die Seele auf dem Meer haben. Oft heben sie die Arme zum Himmel empor und flehen für ihre empörten Eingeweide." Jedermann sieht ein, dafs das mehr witzig als ergreifend ist. Die Schilderung Homers mag man bei ihm selbst nachlesen. Longin läfst sich weitläuftig darüber aus, inwiefern auch das τυτθὸν ὑπὲκ θανάτοιο φέρονται (sie schlüpfen um ein Haar unter dem Tode weg) viel schöner sei als des Aratus Nachahmung: ὀλίγον δὲ διὰ ξύλον ἄϊδ' ἐρύκει (ein dünnes Brett trennt sie vom Tode). Ein anderes schönes Beispiel ist die Schilderung des Archilochus vom Schiffbruch: τὸ μὲν γὰρ ἔνθεν κῦμα κυλίνδεται κ. τ. λ. „In diesen Schilderungen, sagt Longin, läuft nichts Werthloses, Unedles noch Schulmäfsiges unter, was dem Ganzen Eintrag thäte wie Späne, Pützig und schadhafte Stellen: sondern nur immer das Bedeutendste ist ausgehoben und zum Ganzen vereinigt."

Als dritten Fall setzt er die extensive Gröfse (αὔξησις), welche da Statt hat, wo die Dinge in der Wiederkehr und in Pausen ansteigen und gleichsam stufenweise, ein Stück aufs andere gethürmt, eine ansehnliche Höhe gewinnen. Diefs kann durch Gemeinplätze, durch Auffälligmachung, durch Verstärkung der Dinge und Ausschmückungen, durch geschickte Vertheilung von Thatsachen und Affecten geschehen. Nichts von allem diesen würde Höhe für sich bewirken, während bei den anderen Mitteln der Erhebung, wenn man die Höhe wegnimmt, die Seele

aus dem Körper genommen würde. Die Höhe nämlich ist intensiv, die Mehrung (αὔξησις) extensiv: drum liegt jene oft in einem einzigen Gedanken, diese beruht auf Menge und Masse, und ist eine Anfüllung mit allen an den Dingen befindlichen Bestandtheilen und Kategorien, und verstärkt die Ausmahlung durch das Verweilen in ihr. Von der Ueberzeugung unterscheidet sie sich dadurch, daſs sie nicht bloſs das, wornach man forscht, beweist, sondern sich wie ein Meer in die Breite und Weite ergieſst. Demosthenes besitzt Höhe, Cicero Mehrung. Jener hat Feuer, dieser Wucht und Würde: er ist nicht kühl, aber er blitzt nicht so sehr. Jener, auf schroffer Höhe, reiſst fort mit Macht, Gewalt und Heftigkeit, und fährt verheerend herab gleich einem Blitze: dieser, wie eine da und dort greifende Zündung, wälzt sich allwärts, anhaltend und vertheilt und in Pausen auflodernd. Die intensive Höhe zeigt sich in Anspannung und heftigen Affecten, und setzt den Zuhörer plötzlich in Erstaunen: die extensive überschüttet mit Gemeinsprüchen, Schluſsreden, Abschweifungen, Schaugepränge, Erzählungen, philosophischen Aufschlüssen u. s. w.

Mit diesen Bemerkungen Longins verdient verglichen zu werden was Schiller von der Fortdauer und Steigerung der Eindrücke tragischer Schilderung sagt: „Dazu ist eine Reihe abwechselnder Vorstellungen, also eine zweckmäſsige Verknüpfung mehrerer, diesen Vorstellungen entsprechender, Handlungen nothwendig, an denen sich die Haupthandlung, und durch sie der abgezielte tragische Eindruck vollständig, wie ein Knäuel von der Spindel, abwindet, und das Gemüth zuletzt wie mit einem unzerreiſsbaren Netze umstrickt. Der Künstler, wenn mir dieses Bild hier verstattet ist, sammelt erst wirthschaftlich alle einzelnen Strahlen des Gegenstandes, den er zum Werkzeug seines tragischen Zweckes macht, und sie werden unter seinen Händen zum Blitz, der alle Herzen entzündet. Wenn der Anfänger den ganzen Donnerkeil des Schreckens und der Furcht auf einmal und fruchtlos in die Gemüther schleudert, so gelangt jener Schritt vor Schritt durch lauter kleine Schläge zum Ziel, und durchdringt eben dadurch die Seele ganz, daſs er sie nur allmählig und gradweise rührt."

2) Von lebhafter und begeisterter Vergegenwärtigung.

Die zweite Quelle der Höhe ist die Begeisterung, welche in lebhafter Phantasie die Dinge gleichsam leibhaftig erblickt, und dem Zuhörer vor die Augen stellt. Diese braucht der Redner wie der Dichter; aber jener bezweckt damit energische Wirkung, dieser bloſs lebhafte Vergegenwärtigung oder Belebung des Ge-

ſchilderten (ἐνάργεια). Beiſpiele führt Longin mehrere aus den Dichtungen des Euripides an, wie den Angriff der Furien auf den wahnſinnigen Oreſt (Oreſt. V. 255.), die Ermahnungen des Sonnengottes an den Phaethon, da er ihm die Bahn ſchildert und dem Abfahrenden mit der Seele folgt, endlich die Prophezeiungen der Kaſſandra im Alexandros deſſelben Dichters.

Der Ausdruck ἐνάργεια bezeichnet Lebensthätigkeit oder Belebung, und beſteht alſo darin, daſs die Bilder Leben gewinnen, und ſelbſt das Lebloſe ſich vor unſeren Augen zu regen und zu bewegen ſcheint. Man vergleiche darüber Ariſtot. Rhet. III, 11., welcher Beiſpiele aus Homer anführt, als: „Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückiſche Marmor", und „es flog das Geſchoſs" und „hinzufliegen ſtrebend" und „fuhren in die Erde, im Fleiſch zu ſchwelgen begierig", und „die Lanze durchſtürmte die Bruſt mit Haſt", wo überall dem Lebloſen Thätigkeit und Streben beigelegt wird. Dadurch unterſcheidet ſich die ἐνάργεια oder Belebung vom Bild und der Uebertragung.

3) Die Figuren.

Die Figuren können die Höhe eben ſo gut beeinträchtigen als unterſtützen. Denn abſichtliche Ausſchmückung erregt den Verdacht der Berückung und Ueberliſtung. Darum iſt die Figur am ſchönſten, wenn man ſie gar nicht merkt, wie denn überhaupt der Triumph der Kunſt darin beſteht, daſs ſie als Natur erſcheint, und die Naturſchöpfungen hinwiederum am gelungenſten ſind, wenn ſie wie unbewuſste Kunſt erſcheinen. Zu dieſem Verſtecken der Kunſt iſt nichts behülflicher als der Affect: denn gleichwie ſchwache Lichter von der Sonne ausgeſtochen werden, ſo werden die Kunſtſtücke des Redners durch die über ſie ausgegoſſene Groſsartigkeit des Affects verhüllt. Der Affect ſelbſt aber muſs nicht gemacht ſcheinen, ſondern wohlbegründet ſein durch die Anläſse. Ein ſchönes Beiſpiel iſt in des Demoſthenes Rede von der Bekränzung c. 16. p. 29., deſſen Zergliederung man bei Longin ſelbſt nachleſen möge (c. 16.), da wir es vornehmlich mit den Dichtern zu thun haben. Ariſtoteles, Horaz und Quinctilian ſprechen ſich über den Gebrauch der Figuren in ähnlicher Weiſe aus. „Das Beſte," ſagt Quinctil. (VIII. Vorrede 23), „iſt das was am wenigſten geſucht und dem Einfachen und Natürlichen am ähnlichſten iſt. Was Abſicht verräth, gemacht und ſtudirt ſcheinen will, erwirbt keine Gunſt und findet keinen Eingang: es verdunkelt auch den Sinn und überwuchert ihn, wie üppiges Gras die Saaten. — Es giebt keine Schönheit der Sprache auſser dem engen Anſchlieſsen an den Gedanken." Ferner VIII, 3, 42. „Erſte Tugend iſt fehlerlos ſein. Darum wollen

wir nicht hoffen, daſs eine Sprache schmuck sei, die nicht natürlich scheint. Natürlich aber nennt Cicero was gerade nicht mehr und nicht weniger ist als sich ziemt." Quinctilian meint hier jede Art von Schmuck der Sprache, so wie auch Aristoteles Rhetor. III, 2. „*Das Ungewöhnliche verleiht ein würdigeres Aussehen, und die Menschen verhalten sich gegen die Sprache wie gegen Fremde und Mitbürger: sie sind Bewunderer dessen, was sie nicht bei sich haben, und das Bewunderte ist ergötzend. In Versen nun wirkt das viel und ist angemessen, weil die Gegenstände und die Personen vom Alltäglichen abstechen; in der Prosa aber muſs es geringer sein, weil der Stoff geringer ist. Auch in Gedichten würden schöne Redensarten unangemessen sein im Munde eines zu jungen Menschen oder über zu geringfügige Dinge; und es besteht auch hier das Geziemende im Mindern und Mehren. Drum gilt es, keine Absicht merken zu lassen, und den Schein einer nicht gemachten, sondern natürlichen, Sprache zu erhalten. Denn das gewinnt, jenes aber stöſst ab, weil man wie gegen Coquettenkünste Miſstrauen hegt und wie gegen versüſsten Wein; und es geht wie bei der Stimme des Theodorus im Vergleich mit den Stimmen der anderen Schauspieler: seine nämlich schien natürlich, die der anderen affectirt. Man versteckt aber recht hübsch, wenn man aus der gewöhnlichen Umgangssprache ausgewählte Ausdrücke geschickt verbindet, was Euripides thut und zuerst gelehrt hat.*"

Denselben Gedanken fast mit denselben Worten spricht Horaz aus Br. Pis. 45. „Die Zusammenfügung der Worte sei fein und vorsichtig. Der Styl wird trefflich sein, wenn eine kluge Verbindung alltägliche Ausdrücke als neu erscheinen läſst." Diese Bemerkung des Horaz und Aristoteles veranlaſst uns, sogleich zur rhythmischen Wortfügung überzugehen, welche bei Longin die fünfte Stelle erhalten hat.

4) Von der rhythmischen Wortfügung.

„Der Wohlklang", sagt Longin, „ist nicht allein zur Gewinnung und Ergötzung ein natürliches, sondern auch für die Höhe und den Affect ein erstaunlich wirksames Mittel. Denn nicht bloſs das Flötenspiel erregt gewisse Empfindungen beim Hörer, macht sie schwärmerisch-verzückt, und nöthigt sie, in seinem Takte sich zu bewegen und der Melodie entsprechend zu fühlen, sei der Hörer auch noch so ungebildet: und die Töne der Kithar erzeugen, ohne etwas Bestimmtes auszudrücken, durch den Wechsel der Klänge, ihr Anschlagen, ihre gegenseitige Mischung und ihren Zusammenklang, einen wunderbaren Zauber der Entzückung. Und doch sind diese Phantasien und Nachahmungen des

Eindrucks unächte, nicht ursprüngliche Thätigkeiten der menschlichen Natur. Glauben wir also, daſs die rhythmische Fügung, als ein dem Menschen angeborner Wohlton, die Seele unmittelbar, und nicht bloſs das Gehör, berührt, und mannichfache Arten von Begriffen, Vorstellungen, Handlungen, schönen Formen und Tönen, von allem, was uns einwohnt und angeboren ist, erregt, daſs sie, indem sie zugleich mit der Mischung und vielfachen Gestaltung ihrer Töne die im Sprechenden vorhandene Empfindung in die Seelen der Umstehenden flöſst, die gleiche Stimmung beim Hörer hervorbringt, daſs sie, durch den Bau der Worte die Groſsheit gleichsam zusammenfügend, unmittelbar dadurch uns zugleich bezaubert und die Seele zur Wucht und Würde und Höhe und allem stimmt, was sie jedesmal in sich umfaſst, indem sie unser Denken auf mannichfache Weise beherrscht." Als Beispiel gebraucht Longin eine Stelle aus des Demosthenes Rede von der Bekränzung c. 56. „τοῦτο τὸ ψήφισμα τὸν τότε τῇ πόλει περιστάντα κίνδυνον παρελθεῖν ἐποίησεν, ὥσπερ νέφος (dieser Beschluſs machte die dem Staat drohende Gefahr verschwinden wie ein Gewölk)." Hier ist im Ganzen daktylischer Rhythmus, welcher der feierlichste ist. Das ὥσπερ νέφος, anders wohin gestellt, oder verändert in ὡς νέφος oder ὡσπερεὶ νέφος, würde nicht mehr dieselbe Wirkung thun.

Besonders aber giebt der Rede, wie dem Körper, die Zusammenfügung der Glieder Ansehen, deren jedes für sich, getrennt vom Ganzen, werthlos wäre, alle vereinigt aber einen vollkommenen Organismus bilden. So, wenn man das Groſse aus einander streut, geht mit ihm auch die Höhe verloren: aber zum Ganzen vereinigt, und vom Bande des Wohllauts umschlungen, gewinnt es unmittelbar durch die Rundung Sprache; und in der Periode ist die Gröſse gewöhnlich ein Zusammenschuſs der Mehrheit. Viele Dichter und Prosaiker, die von Natur nicht eben erhaben, aber doch auch nicht baar an Gröſse sind, gewinnen, *indem sie gewöhnliche und vulgäre und gar nichts Besonderes enthaltende Ausdrücke neben einander stellen, durch deren bloſse Zusammenfügung und geschickte Verbindung Wucht und Erhebung und den Schein des Ungemeinen*, wie z. B. Philistus, und mitunter Aristophanes, und fast überall Euripides uns bewiesen haben. Nach der Ermordung seiner Kinder spricht Herakles bei diesem:

γέμω κακῶν δή, κοὐκέτ' ἔσθ' ὅπῃ τεθῇ.

Das sind ganz vulgäre Worte, sie sind aber erhaben geworden durch die Analogie mit einem Gebilde: fügt man sie in anderer Weise zusammen, so wird offenbar, daſs Euripides mehr ein

Dichter der Wortfügung als des Gedankens ist. Von der vom Stier geschleiften Dirke heiſst es:

εἰ δέ που
τύχοι, πέριξ ἑλίξας εἵλχ' ὁμοῦ λαβὼν
γυναῖκα, πέτραν, δρῦν, μεταλλάσσων ἀεί.

Hier ist zwar auch die Vorstellung ungemein, wird aber noch vollkommener dadurch, daſs der Ton nicht eilt, nicht gleichsam hinrollt, sondern die Worte gegenseitigen Widerhalt und Stemmung haben, und sich zu einer standhaltigen Gröſse ausspreitzen.

Nichts macht so unansehnlich beim Erhabenen als ein geknickter oder ein gehetzter Takt, wie z. B. die Pyrrhichien, die Trochäen, die Dichoreen, die ins Tanzmäſsige hineinspielen. Was aber wiederum ganz taktmäſsig ist, erscheint als artlich und spielerisch und ganz affectlos wegen des Leierns; und das schlimmste dabei ist, daſs, gleichwie die Liedlein die Hörer vom Inhalt ablenken und auf das Leiern hinziehen, so auch das Taktmäſsige der Worte nicht die Empfindung des Gedankens den Hörern einflöſst, sondern die des Taktes, so daſs man die entsprechende Wiederkehr vorausweiſs, und den Takt dazu schlägt, und ihm zuvorkommt, wie bei einem Chorgesang. Ferner ist der Gröſse baar was zu eng gefügt ist und in kleine, kurzsylbige Theile zerhackt und wie mit Nägeln hiebweise und hart angekeilt. Endlich mindert zu groſse Knappheit die Höhe und zu arge Zusammenziehung ins Kurze thut der Gröſse Eintrag."

5) Vom Adel der Worte.

„Die Wahl treffender und edler Ausdrücke fesselt und bezaubert die Hörer wunderbar und verleiht zugleich Gröſse, Schönheit, gesundes Aussehen, Gewicht, Kraft und Energie; und was noch sonst an Reden, gleich schönen Bildern, entzückt, das macht sie erblühen und legt in dasselbe gleichsam Sprache und Seele. Denn schöne Ausdrücke sind in der That das eigenthümliche Licht des Gedankens. Doch ist ihre Wucht auch nicht überall anwendbar: denn wer Kleines in gewichtige und majestätische Worte einkleidet, handelt gerade so, wie wer eine tragische Maske einem Kinde anlegt." c. 30.

Zum Adel des Ausdrucks rechnet Longin die Metaphern oder Uebertragungen, zu deren Anwendung da der rechte Ort sei, wo der Affect wie ein Gieſsbach einherbrause und Fülle derselben nothwendig herbeiführe. Hieher muſs auch dasjenige gezählt werden, was Aristoteles Mundart (γλῶσσα) nennt, an deren Stelle man in Sprachen, wie die lateinische und auch die deutsche ist, das Alterthümliche se-

tzen muſs. Ueber dieses sowohl als auch über das Selbstgeschaffene spricht am schönsten Horaz an zwei Stellen, nämlich erstlich Br. II, 2, 115. „Wörter, die vom Volke lang zurückgestellt sind, sucht ein guter Schriftsteller hervor und zieht wunderschöne Ausdrücke ans Licht, die, von alten Catonen und Cethegen gebraucht, jetzt entstellender Rost bedeckt und verödetes Alter: neue bringt er in Gang, die der schöpferische Sprachgebrauch erzeugt hat. Gewaltig und klar, wie ein reiner Bach, gieſst er seine Schätze hin, und beglückt das Vaterland mit Reichthum der Sprache. Ueppiges beschränkt er, Rauhes glättet er mit besonnener Pflegung, Werthloses tilgt er, und gewährt das Bild eines Spielenden, und schwenkt sich wie einer, der bald den Satyr und bald den rohen Kyklopen tanzt." Die andere Stelle ist in der sogenannten Poetik enthalten V. 48. „Bist du wo genöthigt, durch neue Benennungen entlegene Begriffe zu veranschaulichen, so wird dir vergönnt sein, Worte zu bilden, die die altfränkischen Cethegen nie vernommen haben, und man wird dir eine bescheiden gebrauchte Freiheit gerne gestatten. Neugeschaffene Wörter werden Eingang finden, wenn sie aus griechischer Quelle flieſsen, sparsam umgebogen. Wie sollte der Römer einem Virgil und Varius versagen, was er dem Cäcilius und Plautus gestattet hat? Warum will man mir miſsgönnen, wenn ich etwas Weniges erwerben kann, da doch Cato's und Ennius Styl die Muttersprache bereichert und neue Bezeichnungen aufgebracht hat? Es war erlaubt und wird stets erlaubt bleiben, neugeprägte Ausdrücke einzuführen. Wie der Wald alljährlich die welken Blätter tauscht, und die vorigen abfallen, so altern auch die Wörter und sterben ab, und neuentstandene blühen jugendlich auf und gelangen zu Ansehen. Alles Menschliche verfällt dem Tode, sei es, daſs das Meer, ins Land aufgenommen, Flotten vor Stürmen schirmt, ein fürstliches Werk, oder daſs ein lange unfruchtbarer, des Ruders gewohnter, See nun Nachbarstädte nährt und den schweren Pflug empfindet, oder daſs ein den Aeckern gefährlicher Strom eine bessere Bahn sich zeigen läſst und seinen Lauf verändert: sterbliche Werke vergehen: wie soll die Geltung und Gunst der Worte ewig bestehen? Viele abgekommene Bezeichnungen werden von Neuem aufleben, und jetzt geltende abkommen, wenn der Gebrauch es will, dem die Entscheidung und das Recht und die Regel der Sprache zusteht."

Digitized by Google

Dritter Theil.

Von der epischen Dichtung.

Das Wenige, was Aristoteles über die epische Dichtung vorträgt, soll, wie gesagt, theils Nachtrag und theils Ergänzung der Abhandlung über die Tragoedie sein, weil beide Dichtarten das Meiste und Wesentliche mit einander gemein haben. Darum wird theils über dasjenige genauer gesprochen, was die Tragoedie Eigenthümliches hat, theils auch mehreres, das die Tragoedie eben so genau als das Epos angeht, erst hier zum ersten Mahl erörtert, indem Aristoteles die Belehrung über dieses Gemeinsame auf den Schluſs verspart hat.

1) Einheit der Fabel und dramatische Gestaltung.

XXIII, 1—4. Von der erzählenden aber und in Hexametern nachahmenden Poesie ist klar, daſs die Fabeln wie in den Tragoedien dramatisch gestaltet werden und sich um eine einzige vollständige und vollendete Handlung drehen müssen, welche Anfang, Mittel und Ende hat, auf daſs sie, wie ein einziges organisches Ganzes, die ihr eigenthümliche Ergötzung gewähre, und daſs der Plan nicht der Geschichtschreibung gleich sein muſs, bei welcher natürlich nicht Darlegung einer Handlung, sondern eines Zeitlauſs Aufgabe ist, was nämlich in diesem in Bezug auf einen oder mehrere sich zutrug, wo dann das Einzelne nur zufällig mit einander in Beziehung steht. Gleichwie nämlich die Seeschlacht bei Salamis und die Feldschlacht der Karthager in Sicilien gleichzeitig vorfielen, ohne einerlei Ziel zu haben, so ereignet sich auch in der Zeitfolge manchmal eines nach dem anderen ohne Einheit des Zieles. Aber fast die meisten Dichter verfahren also. Drum erscheint, wie schon gesagt, auch hierin Homer in Vergleich mit den anderen wahr-

Digitized by Google

haft göttlich, daſs er nicht den ganzen Krieg, ohngeachtet er Anfang und Ende hatte, zu behandeln sich vornahm: denn er hätte zu umfassend und unübersehbar werden müssen, oder, wenn der Umfang beschränkt wurde, zu verflochten durch das Vielerlei. So aber nahm er eine Parthie vor und brachte viele Einschaltungen (Episodien) an [wie den Schiffscatalog und andere], mit welchen er die Dichtung durchwebte. Die andern aber nehmen eine Person oder einen Zeitlauf oder eine vieltheilige Handlung zum Gegenstand, z. B. der Dichter der Kypria und der kleinen Ilias. Drum wird aus der Ilias und Odyssee je eine Tragoedie oder zwei, aus den Kyprien aber viele und aus der kleinen Ilias mehr als acht, z. B. der Streit um die Rüstung, Philoktetes, Neoptolemos, Eurypylos, das Bettlerthum, die Lakonierinnen, Sinon, Ilions Zerstörung, die Abfahrt, die Troerinnen. XXIV, 7. Homer aber verdient sowohl in vielem anderen Lob als auch darin, daſs er allein unter den Dichtern weiſs, was er dichten muſs. Nämlich der Dichter muſs am wenigsten selbst sprechen, weil er vermöge dieses Selbstsprechens nicht Nachahmer ist. Die anderen nun stehen in einem fort auf der Bühne und lassen wenig und selten die Personen agiren. Er aber führt nach einer kurzen Vorrede sogleich einen Helden oder eine Heldin oder einen anderen Charakter vor, und nichts ohne Ausprägung des Charakters, sondern alles wohlgezeichnet.

Das epische Gedicht soll erstlich Einheit haben so gut wie die Tragoedie; also nicht bloſs Zusammenhang nach der Zeitfolge und den Lebensschicksalen eines Helden, auch nicht ideellen Zusammenhang durch die Beziehung aller Theile auf eine gewisse Weltanschauung, die dadurch vollständig zur Darstellung gelangte; sondern Einheit der Gruppirung um eine Katastrophe. Das erstere wäre historische, das zweite philosophische, die letztere allein ist poetische und künstlerische Einheit. Die Anlage eines Gedichtes, gleichviel ob episch, dramatisch oder lyrisch, soll der Anlage eines Gemäldes analog sein; und so wie hier alles auf einen Moment concentrirt wird, dieser aber so prägnant als möglich gefaſst ist; so muſs dort alles

um eine Katastrophe vereinigt, diese aber so reich als möglich ausgestattet sein, so daſs sie rückwärts und vorwärts greift und in der kurzen Zeit unseres Verweilens bei der Handlung die Personen sammt ihren Schicksalen und Verhältnissen so deutlich kennen lehrt, als ob wir die ganze Zeit ihres Lebens sie begleitet hätten. Die Ilias schildert uns in den Begebenheiten der wenigen Tage den ganzen trojanischen Krieg, die Odyssee in gleicher Weise das ganze Leben des Odysseus. Wie viel müſste der Mahler Bilder entwerfen, wenn er uns jedes einzelne Ereigniſs Stück für Stück darstellen wollte? und was würde dann an diesen Bildern Interessantes sein? Hogarth hat das Leben eines jungen Verschwenders und das eines Thierquälers in mehreren Bildern dargestellt: eben so hat er den verschiedenen Tageszeiten verschiedene Blätter gewidmet. Hier ist Zusammenhang, aber jedes Bild ist doch ein Ganzes für sich, und fordert zu seiner Vervollständigung nicht die Beiziehung der Nachbarbilder. Es ist, als wenn man, zu Bekannten oder Unbekannten plötzlich hineintretend, sie zufällig in einer Lage träfe, welche eine ganze Lebensperiode klar vergegenwärtigt. Analoge Dichtungen giebt es viele, welche aussehen wie Ganze, aber keine sind, sondern bloſse Vereinigung mehrerer kleinerer Ganzen, die unter sich in irgend einer Weise zusammenhängen, so daſs der Held oft bloſs der Faden ist, an welchem eine Reihe von Schilderungen zusammengefaſst wird, wie in Byrons Don Juan, in Goethe's Faust, besonders dem zweiten Theile, u. s. w. Diese Schöpfungen sind um so vollkommener, je gröſsere Selbstständigkeit jedem ihrer Theile zukommt, und je weniger sie die Kenntniſs der übrigen Theile voraussetzen. Dabei ist nicht gehindert, daſs diese vielen Ganzen zur Vollendung eines gröſseren Ganzen zusammenstimmen; nur nicht wie Glieder eines Organismus, welche lebendig in einander greifen, sondern wie die Perlen an einer Schnur. Wo also jeder einzelne Theil ein gerundetes selbstständiges Ganzes für sich bildet, und diese Theile wiederum unter sich durch innere und äuſsere Bezüge zusammenhängen, da ist das Werk zwar nicht im Sinne des Aristoteles ein Ganzes, entbehrt aber dennoch nicht der Einheit, sofern die Zahl und Stellung der Theile nicht zufällig und willkührlich, sondern nothwendig ist und nach Entfernung eines dieser Theile das Gedicht als unvollendet und fragmentarisch erscheinen müſste. In dieser Weise mögen auch die Stücke einer Trilogie bei den Griechen oft zusammengehangen haben, sogar ohne daſs die Fabeln historisch zusammenhingen, was bei bloſs innerer Einheit der Glieder ziemlich gleichgültig ist. Ueber diese Art von Einheit lesen wir bei Eckermann Folgendes (Gespräche II, 263 folg.):

„Der vierte Act des Faust," sagt Goethe, „bekommt wieder einen ganz eigenen Charakter, so daſs er, wie eine für sich bestehende kleine Welt, das Uebrige nicht berührt und nur durch einen leisen Bezug zu dem Vorhergehenden und Folgenden sich dem Ganzen anschlieſst." „Er wird also", sagt Eckermann, „völlig im Charakter des Uebrigen sein; denn im Grunde sind doch der Auerbachsche Keller, die Hexenküche, der Blocksberg, der Reichstag, die Maskerade, das Papiergeld, das Laboratorium, die klassische Walpurgisnacht, die Helena lauter für sich bestehende kleine Weltenkreise, die, in sich abgeschlossen, wohl auf einander wirken, aber doch einander wenig angehen. Dem Dichter liegt daran, eine mannichfaltige Welt auszusprechen, und er benutzt die Fabel eines berühmten Helden bloſs als eine Art von durchgehender Schnur, um darauf aneinander zu reihen was er Lust hat. Es ist mit der Odyssee (?) und dem Gil-Blas auch nicht anders." „Sie haben vollkommen Recht," sagt Goethe: „auch kommt es bei einer solchen Composition bloſs darauf an, daſs die einzelnen Massen bedeutend und klar seien, während es als ein Ganzes immer incommensurabel bleibt, aber eben deſswegen, gleich einem unaufgelösten Problem, die Menschen zu wiederholter Betrachtung immer wieder anlockt."

Man kann dieſs eine philosophische Einheit der Gedichte nennen, indem das Ganze derselben zur Darlegung einer Weltanschauung oder einer Idee zusammenwirkt, und die Einheit in der Tendenz beruht. Biographische oder historische Einheit dagegen bezwecken unsere mittelalterlichen Heldengedichte, welche sich nicht einmal begnügen, von der Geburt ihrer Helden zu beginnen, sondern auch noch die Geburt und Lebensverhältnisse ihrer Aeltern dazufügen; ingleichen die ihnen nachgebildeten Romane. Zwar am Nibelungenliede ist der ganze Theil, welcher von Siegfrieds und Chriemhildens Jugend handelt, bis zu der Ermordung jenes, angeschweiſst, und der Kern des Gedichtes, der sich um die Rache der Chriemhilde dreht, entbehrt keineswegs der Einheit, mehr durch das Verdienst des Stoffes als des Dichters. Denn die Vorwelt und die Phantasie des Volkes hatte diesen Stoff bereits einheitlich gestaltet, welches eben wiederum ein Beweis ist, daſs diese Art von Einheit allein den Forderungen der Dichtkunst entspricht: denn was das Volk dichtet, ist immer echte Dichtung.

Bei der philosophischen sowohl als der historischen Einheit sind die Theile bloſs an einander gereiht, aber nicht in einander verwoben, und bilden daher kein organisches Ganze. Bei der organischen Einheit können einzelne Theile immerhin in sich abgerundet und vollständig sein, wie denn die Ilias und Odyssee

Digitized by Google

viele dergleichen Episodien enthält, welche zu ganzen Tragoedien den Stoff hergegeben haben: gleichwie aber in einem Organismus zwar jedes Organ für sich vollständig ist, aber jedes doch nur durch die anderen besteht, und das Ganze durch harmonische Zusammenwirkung aller zu Stande kommt; also greifen auch hier die Glieder wechselseitig in einander, heben und tragen sich gegenseitig, und bringen eine so andauernde und nachhaltige Wirkung hervor, wie sie bei bloſser Cohärenz der Theile niemals möglich ist. Die Verschiedenheit der beiderseitigen Wirkungen zu erkennen, kann die Vergleichung Homers und Ariosts dienen, wie sie Humboldt, obgleich in anderer Absicht, aber dennoch für unseren Zweck dienlich, angestellt hat. „Homer," sagt er, „verbindet eine ungeheure Menge von Gestalten in eine einzige Gruppe; Ariost faſst eine vielleicht noch gröſsere Anzahl, in vielfache Gruppen vertheilt, nur gleichsam in denselben Rahmen ein. Im Homer strebt alles durchaus zum Ganzen; es ist überall Einheit: Einheit der Handlung, der Charaktere, der Gesinnungen, der Empfindungen; die Verschiedenheit, die bis in die feinsten Züge nüancirt ist, wird immer nur als eine Stufenfolge von Bestimmungen gezeigt, die sich in sich zu einem Ganzen zusammenschlieſst. Ariost kann eben so wenig der Einheit als Homer des Reichthums und der Mannigfaltigkeit entbehren: es ist einmal ohne beides keine dichterische Wirkung möglich. Aber nicht diese Einheit, sondern nur die Mannigfaltigkeit wirken zu lassen, ist ihm wichtig. Das Auge soll von Gestalten zu Gestalten umherschweifen und ihre Zahl nie übersehen; die Fläche, auf der sie auftreten, soll sich immerfort, aber nur da, wo es ihm jedesmal im Angenblick zu verweilen gefällt, nicht gerade vom Mittelpunkt aus und nach allen Seiten hin ins Unendliche erweitern; die Verschiedenheit soll selbst da, wo wirklich alle einzelnen Glieder zusammen verbunden ein Ganzes ausmachen würden, doch nur als Contrast erscheinen" u. s. w. „Homer arbeitet überall auf die Form; erst in den einzelnen Figuren, in ihrer Ruhe und ihrer Bewegung, dann in der Verbindung derselben, wo er eine an die andere oder mehrere zusammen oder endlich alle in Ein Ganzes verknüpft. Darum läſst sich die ganze Ilias oder die ganze Odyssee am Ende wie eine einzige Statue, oder, wenn diese Vergleichung zu kühn ist, wenigstens wie eine einzige Gruppe betrachten." „Wenn die neueren Dichter alles einzeln ausmahlen, wenn sie oft kleine und einzeln interessirende Züge auswählen, wenn man bei ihnen überall Beschreibungen männlicher und weiblicher Schönheit findet, so sind diese Homer und den Alten durchaus

Digitized by Google

fremd. Aber dagegen verstehen sie ihren Figuren eine andere Gröſse, eine andere Würde und wahrhaft colossale Umrisse durch die Art zu geben, wie sie dieselben erscheinen lassen, und wie sie durch dieſs Erscheinen auf die Einbildungskraft einwirken. Welche einzelne Scene man aus der Iliade und Odyssee herausheben mag, so findet man diese Bemerkung bestätigt. Man nehme z. B. Glaukus und Diomedes Waffentausch. Auf welchem Boden treten schon diese beiden Figuren auf! Ein mit Kämpfern angefülltes Schlachtfeld, das wechselnde Glück beider Nationen, der zwiefache Antheil der Götter an dem Ausgang des Kampfs, das Schicksal Troja's, dessen künftiger Untergang durch die ganze Anlage des Gedichts vorherverkündigt, und auch in diesem einzelnen Stück in dem Contrast der Charaktere des edleren, sanfteren, beinahe schwermüthigen Lyciers und des wilderen und rauheren Argivers und in dem Ton ihrer Reden unverkennbar gezeichnet. Dann diese Charaktere selbst, echte und reine Heldennaturen, stolz und tapfer, sogar wild und grausam, voll Ehrfurcht für ihre Väter, für die Gastfreundschaft und die Götter, welche dieselbe beschützen u. s. w." Das Uebrige möge man daselbst p. 92 nachlesen.

Was Schiller von den andauernden Wirkungen der Tragoedie gesagt hat (s. oben p. 151.), was man den dramatischen Dichtern als Kunst des Aufsparens vorschreibt, gilt daher im Wesentlichen auch den epischen Dichtern. Diese Kunst besteht in demjenigen, was Horaz *lucidum ordinem* nennt, d. h. Plan und Ordnung, welche einen jeden Theil in die gebührende Beleuchtung setzt, welches dadurch geschieht, daſs man jeden an den rechten Platz stellt, jedes Motiv dahin aufspart, wo es die gröſste Wirkung thut, und überhaupt den Bau des Ganzen in der Weise vollendet, daſs jede Empfindung, jede Leidenschaft, jede Handlung und jeder Charakter einen tieferen Hintergrund gewinnt, und alle Theile sich gegenseitig tragen und heben. Dann erhält auch das an sich Geringfügige Bedeutung durch die Groſsartigkeit des Ganzen, und indem jedes Einzelne im Lichte des Ganzen betrachtet wird, erhält die Phantasie einen unendlichen Spielraum, sich die Gestalten nicht willkührlich, sondern nach der vom Dichter mitgetheilten Stimmung und den Forderungen der Dichtung, auszumahlen. „Dadurch erhält der Dichter die Umrisse der Gestalten, ohne ihrer Bestimmtheit zu schaden, dennoch immer grenzenlos und unendlich: sie wachsen in der That immerfort vor der Phantasie, so wie allmählig die eigne Stimmung derselben fortschreitend erhöht wird; das Ganze knüpft sich fester zusammen, wenn immer ein Theil den andern, und nicht jedesmal der Dichter jeden besonders zu bilden scheint; und die ganze

Wirkung wird um so viel dichterischer und künstlerischer, als sie reiner und selbstthätiger bloſs durch die Einbildungskraft vollendet wird." Hier ist also wahrhafte Höhe und Tiefe durch die einfachsten Mittel in der gegenständlichen Schilderung enthalten, während, wenn, wie bei Ariost, bloſs einzelne Geschichten an einem dünnen Faden zusammengereiht oder zum Ergötzen bunt in einander gelegt werden, jede bloſs für sich wirkt und die umständlichsten Beschreibungen der Phantasie kein Genüge thun: und wenn dadurch auch Unterhaltung bereitet wird, so kommt doch keine nachhaltige Wirkung auf die Gesinnung und das Gemüth zu Stande.

Aristoteles hatte also Recht zu sagen, daſs ein gröſseres Ganzes groſsartigere Wirkung thut, ein solches aber bloſs dann entstehen kann, wenn das Ganze um eine einzige Katastrophe gruppirt wird. Einheit der Katastrophe bedingt möglichst groſse Einheit der Zeit. Diese Einheit ist aber je nach dem Umfange und der Art der Kunstschöpfung verschieden: beim Gemälde ist alles zu einem einzigen Moment vereinigt, die Handlung des Drama's fordert zum mindesten einen Tag, die des Epos dehnt sich noch viel weiter aus, und die Einheit des Ortes fällt hier gänzlich weg. Ueber diese Aeuſserlichkeiten kann man hinwegsehen, wenn die Hauptsache, die Einheit der Katastrophe, beobachtet ist. So macht es Homer, und zu dieser Katastrophe wendet er sich unmittelbar, ohne weitläuftige Ausholung und langes Verweilen bei den Anlässen. „Er beginnt nicht die Rückkehr des Diomedes mit dem Tode des Meleager (noch die Rückkehr des Odysseus mit dem verstellten Wahnsinn) noch den Trojanischen Krieg mit dem Zwillingsei: immer eilt er zur Katastrophe und reiſst den Hörer mitten in die Sachen hinein, als wären sie ihm schon bekannt." Auch ist es ihm nirgends um vollständige Erzählung alles Ueberlieferten zu thun, sondern nur um vollständige Verdeutlichung des Factums, das er sich vorgenommen hat, und um poetische Gestaltung. „Wo er nicht hoffen kann, daſs eine Sache durch die Behandlung Reiz gewinne, läſst er sie weg, und erfindet also, mischt also Wahrheit und Dichtung, daſs die Mitte zum Anfang und das Ende zur Mitte stimmt." Horaz Br. Pis. 146—153. Anders verfuhren die Kykliker. Die Kypria, über welche uns Proclus berichtet und Welcker in Zimmermanns Zeitschrift f. Alterth.-Wiss. No. 3 folg. 1838. eine Abhandlung mitgetheilt hat, behandelten gerade alles, was der Ilias vorangieng, von der Hochzeit der Thetis und der Erzeugung der Helena an. Die kleine Ilias dagegen bildete gleichsam die Fortsetzung der Ilias und enthielt ohngefähr zu acht Tragoedien den Stoff, welches folgende sind:

Digitized by Google

1) Streit um die Rüstnng Achills oder der rasende Ajax.
2) Philoktetes oder die Lemnier.
3) Neoptolemos oder die Doloper oder Phönix.
4) Eurypylus (kommt den Troern zu Hülfe und wird von Neoptolemos getödtet).
5) Raub des Palladiums oder das Bettlerthum des Diomedes und Odysseus, oder die Lakonierinnen.
6) Iliums Zerstörung, oder Priamos.
7) Sinon, oder Laokoon.
8) Abfahrt, oder die Troerinnen (Fortschleppung der Helena, Opferung der Polyxena), oder Hekabe.

Alle diese Stoffe hatte, beiläufig gesagt, Sophokles behandelt.

Eben so viele Katastrophen enthielt also das Gedicht, und die Kypria enthielten noch viel mehrere. Aus dem Inhalte der Odyssee dagegen läſst sich nur eine Tragoedie machen, und aus dem der Ilias höchstens zwei, je nachdem man nämlich den Achill oder den Hektor zum Mittelpunkte macht. Indeſs geben die Episodien noch zu mehreren Schauspielen Stoff, wie Rhesns, Memnon, Nausikaa, Kyklops; aber diese Stoffe sind jenen Gedichten nnr als Glieder eingewebt.

Das Epos muſs zweitens nicht bloſse Erzählnng sein, sondern die Personen so viel als möglich immer handelnd und redend einführen. Und dieſs gilt nicht bloſs vom Epos, sondern auch von den kleineren lyrischen Gedichten, wie bereits oben gezeigt worden ist. Diese Vorrschift ist aber wiederum nicht äuſserlich zu fassen, als wenn es bloſs mit dem Dialog gethan wäre. Auf Gestaltung, Vergegenwärtignng, lebendige Bewegung, plastische Ausprägung kommt es an, und dazu ist zwar die dramatische Form geschickter als die erzählende: allein man kann auch im Dialog die Personen bloſs reden lassen, ohne daſs Handlungen und Charakter dabei zum Vorschein kommen, und kann dagegen in der Weise erzählen, daſs man die Personen und ihre Bewegungen leibhaftig zu erblicken glaubt. „Ungleich stärker," sagt Schiller, „afficiren uns Leiden, von denen wir Zeugen sind, als solche, die wir erst durch Erzählung oder Beschreibung erfahren. Jene heben das freie Spiel unserer Einbildungskraft auf, und dringen, da sie unsere Sinnlichkeit unmittelbar treffen, auf dem kürzesten Weg zu unserem Herzen. Bei der Erzählung hingegen wird das Besondere erst zum Allgemeinen erhoben, und aus diesem dann das Besondere erkannt, also schon durch diese nothwendige Operation des Verstandes dem Eindruck sehr viel von seiner Stärke entzogen." Was folgt daraus? Daſs der Erzähler eben nicht eigentlich erzählen, sondern handeln lassen muſs; ingleichen daſs der Declamator so viel als möglich dem

Schauspieler gleichzukommen suchen muſs, damit die Phantasie der leibhaftigen Vergegenwärtigung entbehren kann. Will man den Unterschied eines plastischen und dramatischen Epos von einem bloſs erzählenden sehen, so vergleiche man die Ilias und das Nibelungenlied. Bei allen Beschreibnngen des letzteren Dichters bekommen wir kein Bild weder von den Handlungen noch von den Personen: wir sehen weder wie sie sich geberden noch was in ihnen vorgeht. Er ist vollkommen *infans*: wo er schildern soll, da macht er einen Ausruf, z. B. „Hei was starker Schäfte vor den Frowen brast! Man hort da hurtlichen von Schilden manegen Stoſs. Hei was richer Buckeln vor Gedrange lute erdoſs!" Vollends reden lassen kann er die Personen gar nicht, als nur dann und wann in einzelnen abgebrochenen Sätzen, die eines Dolmetschers bedürfen, wie die Laute der Stummen; und die Redner können daher schlechterdings nichts aus ihm schöpfen. Die Sprache ist ohne Zierden und die Darstellung unbeholfen: kaum eine Vergleichung ist im ganzen Gedichte anzutreffen! und wenn sie vorkommt, so ist sie nicht ausgeführt, sondern beschränkt sich auf einen einzigen Namen mit einem „Wie".

Man hat in der neueren Zeit die Forderung, daſs der epische Dichter objectiv sein soll (wie man sich auszudrücken pflegt), in viel zu engem Sinne genommen, als wäre es genug, wenn er sein Ich nicht nennt und mit seinem Urtheil sich nicht hervordrängt. Dieſs liegt auch wohl in Goethe's Worten (Briefw. mit Schiller n. 395.): „Er läse am allerbesten hinter einem Vorhange, so daſs man von aller Persönlichkeit abstrahirte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte." Wenn aber diese Stimme eben auch nichts weiter thut, als berichten und erzählen, und aus dem didaktischen Tone nicht herauskommt, so wird man zwar statt eines auf dem Katheder sitzenden Professors eine Pythia vom Dreifuſs zn vernehmen glauben, aber die Bühne wird sich nicht mit Gestalten füllen, die sich handelnd und lebend vor unseren Augen bewegen. Ob man erzählt oder raisonnirt, Geschichte oder Philosophie vorträgt, in beiden Fällen lehrt man bloſs, aber der Dichter soll Gestalten erscheinen lassen oder nachahmen. Besser hätte also Goethe gesagt, der Dichter soll v o r den Coulissen stehen, und bald diese, bald jene Person nachahmen ohne Costüme; denn dieſs ist das Einzige, wodurch sich der Schauspieler vom Declamator oder Rhapsoden unterscheidet. Ein geschickter Declamator wird zu seinem Vortrage solche Stücke wählen, welche ihm recht viele Gelegenheit geben, dem Schanspieler gleichznkommen, und solche Stücke sind auch allein poetisch. Diese Einrichtung erzählender Dichtungen bezeichnet Longin in der Schrift über die Höhe mit dem

trefflichen Ausdruck ἐναγώνιος. Ἀγών heiſst bekanntlich die öffentliche Aufführung der Spiele, und darum schlieſst dieses Wort die Begriffe von lebendiger Bewegung, lebhaftem Gefühle, Eifer und Leidenschaft ein, und ist der gerade Gegensatz des Studierten, langsam Zubereiteten, Schulmäſsigen und Frostigen: vgl. Longin c. IX, 13. XV, 9. XVIII, 2. XXII, 1. XXV, 1. XXVI, 1.

Die Alten forderten schon von ihren Geschichtschreibern, daſs sie, anstatt zu berichten, die Personen handelnd und redend vorführen und dafür sorgen sollen, daſs die Sachen vor den Augen der Leser vorzugehen scheinen: und mit Recht lag ihnen sogar an der Treue der Berichte weniger als an der Lebendigkeit der Darstellung; denn Wirkung auf das Gemüth und Begeisterung sind mehr werth als Grübeln und Zweifeln und kaltes Betrachten. Und wie die Geschichtschreiber von Herodot und Thukydides an alle nach diesem Ruhme, als dem einzigen und höchsten, gestrebt haben, ist leicht zu erkennen. Noch weniger also wird der Dichter, wenn er die erzählende Form gewählt hat, durch bloſse Berichterstattung uns genügen. Daſs Aristoteles nicht allein so urtheilt, das beweisen die oben mitgetheilten Urtheile Plutarchs p. 11. und Longins. Weniger brauchbar ist das, was darüber Plato in der Rep. III. p. 392 folg. sagt.

2) Von den Theilen der epischen Dichtung, welche sie eigen und welche sie mit der Tragoedie gemein habe.

XXIV, 1 — 6. Ferner muſs die epische Dichtung dieselben Arten wie die Tragoedie haben (nämlich entweder einfach oder verwickelt oder ethisch oder pathetisch sein) und dieselben Bestandtheile, mit Ausnahme der musikalischen Composition und der Scenerie (denn sie braucht ebenfalls Umschwünge und Erkennungen und groſse Schicksale), endlich müssen auch Gedanken und Sprache hübsch sein. Alles dieſs hat Homer sowohl zuerst als auch gebührend geleistet. Denn von seinen Dichtungen ist je eine, die Ilias, einfach und pathetisch, die andere, die Odyssee, verwickelt (denn sie besteht aus lauter Erkennung) und ethisch gestaltet. Zudem hat er in Sprache und Gedanken alle überboten.

Es unterscheidet sich aber die epische Dichtung in Absicht auf den Umfang des Planes und auf das Versmaſs. Vom Umfang nun ist die angegebene Bestimmung

Digitized by Google

genügend: man muſs nämlich Anfang und Ende überschauen können. Dieſs dürfte der Fall sein, wenn die Pläne von geringerem Umfange als die der Alten wären und der Masse der zu einer Unterhaltung aufgeführten Tragoedien gleichkämen. Zur Ausdehnung des Umfangs hat aber die epische Dichtung viele specielle Veranlassung, weil, während es in der Tragoedie nicht angeht, mehreres zugleich Geschehendes darzustellen, sondern bloſs was die Bühne und die Schauspieler fassen, man in der epischen Dichtung, als Erzählung, viele Theile mit einander kann verrichten lassen, durch welche, als zugehörige, das Imposante der Dichtung gemehrt wird. Also hat sie dieses Gute voraus zur Groſsheit, zur Versetzung der Zuhörer (in andere Gegenden) und zur Erweiterung durch mannichfaltige Einschaltungen. Denn das Einerlei, indem es schnell sättigt, würde bei gleicher Ausdehnung die Tragoedie miſslingen machen.

Das heroische Metrum aber hat die Erfahrung ihr angepaſst. Wollte man in einem anderen Versmaſse eine erzählende Nachahmung dichten oder in mehreren, so würd es unangemessen erscheinen. Denn das heroische ist das ruhigste und feierlichste unter den Versmaſsen: darum gestattet es auch am meisten Mundartliches und Uebertragenes, weil die erzählende Nachahmung vor den anderen imposant ist. Das jambische Metrum dagegen und der (trochaeische) Tetrameter sind für lebhafte Bewegung geeignet, dieses bei der Pantomimik, jenes bei Verhandlungen. Noch ungereimter ist es, wenn man die Versmaſse mischt, wie Chaeremon. Darum hat noch niemand eine gröſsere Composition in einem anderen, als dem heroischen, Metrum gedichtet, sondern, wie gesagt, das Gefühl selbst lehrt das Angemessene scheiden.

Aristoteles weiſs nichts davon, daſs die Tragoedie mehr Trauriges, mehr Leiden, mehr Kampf mit dem Schicksal, mehr Unterliegen der Helden als das Epos haben, oder dieses energischere, schuldlosere, sieghaftere Charaktere als jenes wählen müsse, wie man doch in der neueren Zeit allgemein zu glauben scheint. Dieser Unterschied ist auch rein nur von einigen zufälligen Erscheinungen hergeholt und ruht auf

keinem vernünftigen Grunde, denjenigen ausgenommen, welchen Goethe im Briefw. mit Schiller n. 395. angedeutet hat in den Worten: „Das epische Gedicht stellt vorzüglich persönlich beschränkte Thätigkeit, die Tragoedie persönlich beschränktes Leiden vor, das epische Gedicht den auſser sich wirkenden Menschen, Schlachten, Reisen, jede Art von Unternehmung, die eine gewisse sinnliche Breite fordert, die Tragoedie den nach innen geführten Menschen, und die Handlungen der ächten Tragoedie bedürfen daher nur weniges Raumes." Das Theater und die Zahl der Schauspieler haben keinen Raum für die Darstellung von Handlungen, die in weiten Räumen und an verschiedenen Orten von einer groſsen Menschenmasse verrichtet werden. Ferner lassen sich Kämpfe und Schlachten zwar wohl in einem römischen Circus, aber nicht auf der Bühne, würdig nachahmen. Darum ist das Drama auf das, was inwendig im Menschen vorgeht, auf die Leidenschaften und Empfindungen angewiesen und auf die Mittel dieselben zu äuſsern, nämlich das Sprechen und dessen künstlerische Steigerung, das Singen. Aber daraus folgt nicht, daſs der Stoff der beiden Dichtungen ein verschiedener wäre, sondern nur die Art der Behandlung und der Standpunkt, von welchem aus man zu dessen Betrachtung herantritt. Denn Handeln und Leiden bedingen sich, und sind bloſs zwei verschiedene Seiten derselben Menschen und Schicksale. Das Epos soll darum nach Aristoteles eben so wohl wie die Tragoedie Umschwünge und groſse Schicksale (παθήματα) enthalten,

> „*Von der Freude zu Schmerzen*
> *Und von Schmerzen zur Freude*
> *Tief erschütternde Uebergänge*".

Und welches Gedicht ist daran reicher als die Ilias, die mit zwei Leichenbegängnissen schlieſst, durch welche wir die beiden Völker in den tiefsten Gram versenkt sehen? Und erscheint nicht Penelope als leidenreich, Ulysses, der vielerduldende, von einer Noth in die andere geworfen, Telemach in Verzweiflung, das Haus zu Grunde gerichtet? Das Epos soll ferner, nach Aristoteles, eben so gut, wie die Tragoedie, Furcht und Mitleid erwecken, d. h. rühren und erschüttern, und keineswegs, wie Humboldt meint, das Gemüth bloſs in den Zustand lebendiger und allgemeiner sinnlicher Betrachtung versetzen. Ruhige, leidenschaftslose Betrachtung der menschlichen Schicksale (d. h. Reinigung der Leidenschaften) ist die endliche Wirkung der Erschütterung, welche durch den Anblick dieser Schicksale (παθήματα), durch den Wechsel von Freud und Leid, bewirkt wird; durch den Sturm der Leidenschaften gelangt man zu ihr. Rüh-

r e n soll jedes ernsthafte Gedicht, wie jedes komische Lachen erregen: die ruhige Betrachtung aber ist zu keinem von beiden geneigt. Nun ist zwar die lebendige Gegenwart der dramatischen Nachahmung viel mächtiger zur Erreichung dieses Endzweckes, als die Erzählung: aber eben deſswegen soll der Erzähler nicht bloſser Erzähler sein und das Epos die Vorzüge des Dramas so viel als möglich zu erreichen suchen, wie schon gesagt. Die knappere Form, ohne Abschweifungen, ist gleichfalls dieser Wirkung günstiger als die gemächlichere, weitere. Aber dafür stehen dem Epiker wiederum andere Mittel zu Gebote, die der Tragiker entbehrt, vor allem der Umfang der Handlungen und die Erstreckung der Schicksale über ganze Völker und so viele Fürstenhäuser. Wie Homer diese Mittel benutzt hat, das zeigt uns Longin in den Worten, welche wir unten mittheilen wollen. Die Dichtungen der Neueren können keinen Maſsstab abgeben, weil sie alle mehr oder minder den Romanen gleich sind, und Ariost ist noch überdieſs mehr schalkhaft und komisch, als ernst. Die Nibelungen, als Volksdichtung, entsprechen dem Beispiele der Alten: denn sie sind in der That eine epische Tragoedie.

Auch was Schiller über das Wesen des epischen Gedichts und seinen Unterschied vom tragischen sagt, scheint nicht alles zuzutreffen. Im Briefw. mit Goethe n. 294. heiſst es: „Es wird mir immer klarer, daſs die Selbstständigkeit seiner Theile einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes ausmacht. Die bloſse, aus dem innersten herausgeholte W a h r h e i t ist der Zweck des epischen Dichters: er schildert uns bloſs das ruhige Dasein und Wirken der Dinge nach ihren Naturen; sein Zweck liegt schon in jedem Punkt seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen mit Liebe bei jedem Schritte. Er erhält in uns die gröſste Freiheit des Gemüths, und da er uns in einen so groſsen Vortheil setzt, so macht er dadurch sich selbst das Geschäft desto schwerer: denn wir machen nun alle Anforderungen an ihn, die in der Integrität und in der allseitigen vereinigten Thätigkeit unserer Kräfte gegründet sind. Ganz im Gegentheil raubt uns der tragische Dichter unsere Gemüthsfreiheit, und indem er unsere Thätigkeit nach einer einzigen Seite richtet und concentrirt, so vereinfacht er sich sein Geschäft um Vieles, und setzt sich in Vortheil, indem er uns in Nachtheil setzt." Dieſs ist soweit richtig, als die epische Dichtung bei ihrer Ausdehnung geringere Einheit des Planes, als die Tragoedie, zuläſst. Da sie aber diesen Mangel durch die breitere Grundlage, den tieferen Hintergrund und die gröſseren Massen der Gestalten und Handlungen ersetzt, so wird sie, wenn sie anders den rechten Stoff mit der rechten Behandlung verbindet,

in jedem ihrer Theile den Leser eben so sehr, wie die Tragoedie, hinzureiſsen im Stande sein, weil dieser Theil von dem Ganzen, auf welchem er ruht, gehoben wird. Das Geschäft des Tragikers mag in mancher Beziehung leichter als das des Epikers sein: aber in anderer ist es auch schwerer, weil letzterer den Zuhörern viel Unglaubliches zumnthen kann, welches von Zuschauern verworfen würde.

Ferner sagt derselbe n. 296: „Beide, der Epiker und der Dramatiker, stellen nns eine Handlung dar, nnr daſs diese bei dem letzteren der Zweck, bei ersterem bloſses Mittel zu einem absoluten ästhetischen Zwecke ist. Aus diesem Grundsatz kann ich mir vollständig erklären, warum der tragische Dichter rascher und directer fortschreiten muſs, warum der epische bei einem zögernden Gange seine Rechnung besser findet. Es folgt auch, wie mir däncht, daraus, daſs der epische sich solcher Stoffe wohl thut zu enthalten, die den Affect, sei es der Neugierde oder der Theilnahme, schon für sich selbst stark erregen, wobei also die Handlung zu sehr als Zweck interessirt, um sich in den Gränzen eines bloſsen Mittels zu halten." Der ästhetische Zweck wird, wie wir oben bemerkt haben, eben durch die Erregung der Affecte erst recht erreicht: somit wäre gegen diese Bemerknng das nämliche, wie gegen die Ansicht Humboldts, zu sagen. Besser trifft er daher den Unterscheidungspunkt in Folgendem, worin er mit Goethe übereinstimmt, n. 423: „Wenn ich mir aber diesen Stoff (den Columbus) als zu einem Drama bestimmt denke, so erkenne ich auf einmal die groſse Differenz beider Dichtungsarten. Da incommodirt mich *die sinnliche Breite* eben so sehr, als sie mich dort anzog; das *Physische erscheint nnn bloſs als Mittel, um das Moralische herbeizuführen*; es wird lästig durch seine Bedeutung und den Anspruch, den es macht, und kurz der ganze reiche Stoff dient nur bloſs zu einem Veranlassungsmittel gewisser Situationen, die den *inneren Menschen* ins Spiel setzen." Dagegen dürfte das Folgende wiederum nur so weit richtig sein, als es in dem eben Gesagten begründet ist. N. 487: „Die Tragoedie behandelt nnr einzelne auſserordentliche Augenblicke der Menschheit, das Epos dagegen, wobei jene (pathologische) Stimmnng nicht wohl vorkommen kann, das beharrliche, ruhig fortbestehende Ganze derselben, und spricht deſswegen auch den Menschen in jeder Gemüthsstimmung an." Die Tragoedie ist concentrirter, und wirkt darum energischer, als das Epos. Das ist Alles!

Zur Erweiterung ihres Umfangs nun hat die epische Dichtung mehrfache Berechtignng, erstlich weil sie berichten kann was an verschiedenen Orten zu gleicher Zeit geschieht, welches

bei der scenischen Darstellung, wenn man nicht so verkehrt wie Shaxpear handeln will, schlechterdings unmöglich ist. In der Odyssee erfahren wir zuerst was im Hause des Odysseus vorgeht und später was an denselben Tagen dem Odysseus widerfuhr; ferner begleiten wir den Telemach auf seiner Reise zum Nestor und zum Menelaus, und verweilen sodann wiederum bei dem, was in der Zwischenzeit die Freier thaten u. s. w. Der epische Dichter, sagt Goethe im Briefw. n. 396., oder der Rhapsode, wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln: denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu thun, die sich ihre Bilder selbst hervorbringt, und der es auf einen gewissen Grad gleichgültig ist, was für welche sie aufruft. Und Schiller setzt hinzu: „die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst und sie scheint gleichsam stille zu stehen. Nach meinem Bedünken liegt viel in diesem Unterschied. Bewegt sich die Begebenheit vor mir, so bin ich streng an die Gegenwart gefesselt, meine Phantasie verliert alle Freiheit, es entsteht und erhält sich eine fortwährende Unruhe in mir, ich muſs immer beim Objecte bleiben, alles Zurücksehen, alles Nachdenken ist mir versagt, weil ich einer fremden Gewalt folge. Beweg' ich mich um die Begebenheit, die mir nicht entlaufen kann, so kann ich einen ungleichen Schritt halten, ich kann nach meinem subjectiven Bedürfniſs länger oder kürzer verweilen, kann Rückschritte machen, oder Vorgriffe thun u. s. w." Das ist wohl auch unter den „rückwärts schreitenden Motiven gemeint, welche die Handlung von ihrem Ziele entfernen, und deren sich das epische Gedicht fast ausschlieſslich bediene" n. 395. und n. 293.

Ferner kann der dramatische Dichter nur dasjenige vorstellen, was der Raum der Bühne und die Zahl der Schauspieler fassen. Hier herrscht aber zwischen unserem Bühnenwesen und dem der Alten ein groſser und viel bedeutender Unterschied. Unsere Bühne ist perspectivisch, und ihre Grenzen schneiden den Raum nicht ab, sondern verhüllen ihn bloſs, wie Gegenstände, die sich der Aussicht entgegenstellen. Der Hintergrund der Bühne der Alten wurde durch keine perspectivischen Vorhänge vorgestellt, welche die endlose Ferne täuschend vor die Augen brachten, und Coulissen, welche die Nähe links und rechts ins Unbestimmte erweitern, fehlten gleichfalls. Zum Ersatz für den eingebildeten Raum war dem wirklichen eine desto gröſsere Ausdehnung gegeben. Das λογεῖον, auf dem die Schauspieler standen, hatte eine ansehnliche Länge, die Orchestra wetteiferte mit den Straſsen der Städte an Breite, und seine Länge durchmaſs das ganze Theater im Centrum. Daraus folgte, daſs alles, was

vorgestellt werden sollte, wirklich erblickt werden muſste, also z. B. bei einem Triumphzuge nicht bloſs einzelne über die Bühne wandelnde Gruppen, die aus den Coulissen der einen Seite hervorzuquellen scheinen und sogleich wieder hinter denen der anderen Seite verschwinden; sondern der ganze Zug oder doch ein groſser Theil desselben auf einmal. Schlachten hätten ganz auf der Bühne dargestellt werden müssen, nicht einzelne kämpfende Paare, hinter und neben denen man das übrige Kampfgewühl sich denkt, aber nicht erblickt. Wäre aber auch die Bühne der Alten für solche Darstellungen geeignet gewesen, so hätte doch ihr guter Geschmack dergleichen sinnliches Schaugepränge und Gewühl verschmäht. Derselbe Geschmack verwarf auch das Zusammensprechen vieler Personen, welches doch ohne materiellen Aufwand und ohne den Umsturz der bestehenden Bühneneinrichtung bewerkstelligt werden konnte: er verwarf ferner die vielen Verwandlungen der Bühne und das Verlegen der Handlung in viele Räume, das die ältesten Dichter sich erlaubt hatten. In allen diesen Stücken sind unsere Dichter dem Shaxpear gefolgt, bei welchem die Bühnendarstellung in der That noch in den Windeln lag. Denn wie hätte er so oft Belagerte von ihren Mauern herab mit den Belagernden Zwiegespräche halten lassen können, wenn nicht die ganze Bühne im Maſsstabe von Marionettentheatern angelegt gewesen wäre! Wie hätte er vollends die Zelte zweier im Felde mit sammt ihren Heeren sich gegenüberliegender Feldherren neben einander auf der Bühne darstellen, und die Anreden an die kampfgerüsteten Heere neben einander halten lassen können! Das ist kindisch und unwürdig und für einen gebildeten Geschmack ganz unerträglich: und mit Dingen solcher Art sind alle Shaxpearschen Schauspiele angefüllt. Was ferner die Darstellung des Gleichzeitigen betrifft, so nimmt er es damit auch nicht sehr genau. In „Ende gut Alles gut" wird in der zweiten Scene des vierten Aktes erwähnt, daſs Bertram sich in die Dienste des Herzogs von Florenz begeben habe, und erst in der darauf folgenden Scene wird uns dieſs vor Augen gestellt. Diese ganze Scene besteht aus zwölf Zeilen, um derentwillen wir von Roussillon nach Florenz gerissen werden, um dann sogleich wieder nach Roussillon zurückzueilen, wo wir auch nur etwa vierzig Zeilen zu vernehmen haben, um uns im Nu wiederum nach Florenz zurückschleppen zu lassen.

Wir wenden uns nach dieser Abschweifung zu Aristoteles zurück. Ihm zufolge enthält die epische Dichtung in gleicher Weise wie die Tragoedie theils groſse Schicksale und, was mit diesen nothwendig zusammenhängt, groſse Handlungen, und theils Irrungen und Erkennungen und somit auch Verwickelungen, und end-

lich hält sie sich an die Umschwünge und gruppirt alle Vorgänge um eine groſse Katastrophe herum, wodurch alles Einzelne zur Einheit verbunden wird und gröſsere Bedentung erhält. Daraus folgt, daſs auch die Arten der epischen Dichtnngen sowohl dem Wesen als auch der Zahl nach dieselben wie die der Tragoedie sein müssen. Alle diese Möglichkeiten sind in den beiden groſsen Gedichten Homers verwirklicht, von denen das eine einfachen Plan und pathetischen Charakter hat, das andere verwickelten Plan und gemüthlichen Charakter. Wie dieſs gemeint ist, werden wir deutlicher einsehen, wenn wir Longins Worte c. 11. vergleichen. „In der Ilias braust er (Homer) gleich dem Winde in den Aufruhr der Schlachten hinein, und macht es selbst nicht anders, als Hektor, der da tobt wie der lanzenschwingende Ares oder wie verheerendes Feuer auf Gebirgen tobt im tiefen Gehölze der Waldung, und Schaum steht ihm um den Mund" (Il. XV, 605). Auch der Götter „Verwundungen und Zerwürfnisse und Kämpfe und Bestrafungen und Banden und Leiden", welche Longin nach seinen geläuterteren Religionsansichten verwirft, so daſs ihm, wie auch uns, Moses über Homer zu stehen scheint in der Schilderung „Und Gott sprach: es werde Licht — und es ward Licht", auch diese rechnen wir mit zu diesem groſsartigen Pathos, wenn wir uns in die Vorstellungen des Zeitalters zn versetzen vermögen; auch jene goldne Kette, an welcher Zeus alle Götter sammt Erde und Meer emporheben und in die Luft hängen will; auch jenes Bild von der Erderschütterung, bei welcher der Fürst der Hölle bang vom Sitz aufspringt mit lautem Schrei, fürchtend, die Erde möge sich spalten, und die greulichen, schimmeligen, den Göttern verhaſsten Wohnungen der Todten den Sterblichen und Unsterblichen sichtbar werden (Il. XX, 61), und nicht bloſs das Winken des Zeus mit seinen schwarzen Brauen und das Herabwallen der ambrosischen Locken von seinem unsterblichen Haupte, bei welchem der groſse Olymp erzittert, nicht bloſs das Einherschreiten Poseidons über das Land, wo weite Gebirge und Waldungen unter den unsterblichen Füſsen des wandelnden beben, und über die See, wo die Ungeheuer allenthalben ans den Tiefen emporhüpfen, ihn zu begrüſsen, und vor Frende das Meer wie in zwei Mauern auseinandertritt (Il. XIII, 18 folgg.). Pathetisch ist die Ilias anch darum, weil groſse Leidenschaften, der Zorn Achills erst gegen Agamemnon und dann gegen Hektor, und seine Liebe zu Patroklos, alles in Bewegung setzen, auch sogar die Götter, indem sie überall wiederum Leidenschaft hervorruft, und in ihrem Verlaufe die gröſsten Unfälle und schmerzlichsten Verluste herbeiführt. Bei dieser Wichtigkeit des Inhalts kann die Ilias der Irrungen und Erkennungen und der Verwickelungen ent-

behren, durch welche die Odyssee die Leser, so wie auch durch die mährchenhaften Abentheuer, fesselt. Wir lassen von hier an wieder den Longin sprechen: „Die Odyssee beweist, daſs einem groſsen Talente, wenn es bereits in der Abnahme ist, im Alter die Redseeligkeit eigen ist. Denn es geht aus vielem hervor, daſs Homer diesen Stoff später behandelt hat, und besonders auch daraus, daſs er die Ueberbleibsel der Ilischen Leiden und Schicksale in der Odyssee, gleichwie Episodien des Troischen Kriegs, angebracht hat, und, bei Gott, auch aus der Trauer und Klage, welche er hier den Heroen, als längst bekannten, weiht: denn die Odyssee ist in der That ein Nachspiel der Ilias.

„Alldort Ajas ruhet, der Degen, dorten Achilleus,
Dort Patroklos auch, vergleichbar Göttern im Streben,
Dort mein eigener Sohn!"

Aus demselben Grunde, glaub' ich, hat er den Organismus der auf der Höhe der Begeisterung verfaſsten Iliade ganz dramatisch und wie für die Bühne eingerichtet, den der Odyssee aber mehrentheils als Erzählung, was dem Alter eigenthümlich ist. Daher möchte man den Homer in der Odyssee der untergehenden Sonne vergleichen, deren Majestät bleibt, aber ohne die heftige Gluth. Denn er behält hier nicht die den Ilischen Dichtungen gleichkommende Angespanntheit, noch die ebenmäſsige, nirgends eine Senkung erfahrende, Höhe, noch den gleichen Erguſs der Schlag auf Schlag folgenden Affecte, noch die Geistesblitze und die feine Klugheit und den Reichthum der aus dem Leben gegriffenen Bilder; sondern, wie wenn das Meer in sich selbst zurückkehrt und in seinem eigenen Umfang ruhig verweilt, so scheint das, was ihm übrig blieb, gleichsam eine Ebbe der Majestät in dem Mährchenhaften und den unglaublichen Irrfahrten. Indem ich das sage, habe ich keineswegs die Seestürme in der Odyssee vergessen und die Geschichte mit dem Kyklopen und manches Andere: ich rede vom Alter, aber doch vom Alter eines Homers. Doch in allem diesen hat nächst dem Thatkräftigen das Mährchenhafte die Oberhand. Ich mache diese Abschweifung, um zu zeigen, daſs das Groſsartige in der Abnahme mitunter leicht in Albernes ausartet, wie den Schlauch mit den Winden, und die wie Schweine von der Kirke Gehaltenen, welche Zoilos kirrende Ferkel nennt, und den von Tauben gefütterten jungen Zeus, und den auf dem Schiffsbalken zehn Tage ohne Speise Sitzenden, und die Unwahrscheinlichkeiten bei der Erlegung der Freier. Was soll man dieſs anders nennen, als Träume des Zeus? Noch aus einem anderen Grunde will ich das über die Odyssee bemerkt haben, damit du erkennst, daſs die Abnahme des Affects bei groſsen Prosaikern und Dichtern zur Gemüthlich-

keit (ἦθος) sich herabstimmt. Denn von der Art ist die ethische Schilderung des gewöhnlichen Lebens im Hause des Odysseus, gleichsam eine mit Gemüths- und Sittenzeichnung ausgestattete Komoedie." Daſs der Vorwurf des Albernen (λῆρος) ungerecht ist, und daſs Longin, um billig sein zu können, abermals mehr auf die Vorstellungen des Homerischen Zeitalters hätte eingehen sollen, leidet keinen Zweifel. Wenn das zehntägige Umhertreiben auf dem Meere ohne Schlaf und Speise und manches im Kampf mit den Freiern unwahrscheinlich ist, so übersteigt auch das, was Achilles thut und aushält, allen Glauben, und somit wäre ja Homer schon in der Zeit seiner vollen Kraft nicht frei von der Schwäche des Alters gewesen, wenn man nicht in allem diesen vielmehr absichtliche Täuschung gläubiger und hingerissener Zuhörer von Seiten eines Dichters, der sich seiner Kraft bewuſst ist und mehr als ein anderer wagen darf, mit Aristoteles erkennen dürfte. Doch sind alle diese Mährchen und Unwahrscheinlichkeiten so viel wie nichts, wenn man sie mit den Erdichtungen des romantischen Mittelalters vergleicht, welche lediglich auf dem überspannten Glauben des Zeitalters ruhen und durch keine Vorzüge der Dichter verhüllt werden. Und was läſst sich vollends mit dem Aberwitz unseres kindisch gewordenen Zeitalters vergleichen, welches in Katzen verwandelte Menschen mit Haut und Haaren und Schwänzen sogar auf die Bühne bringt? Und wenn schon die Odyssee zu sehr das Pathos mit dem Ethos vertauscht hat: was wird man denn sodann unseren rhypographischen Schilderungen kleinbürgerlichen und häuslichen Lebens und Denkens, die für alle gröſseren und höheren Verhältnisse das Surrogat entweder der Indolenz oder der sentimentalen Verliebtheit oder des Weltschmerzes oder wer weiſs von was für Dingen haben, was soll man dieser in vielen Gestalten, aber immer mit demselben Gehalte, auftretenden Jämmerlichkeit noch für Groſsartigkeit, Erhabenheit und Pathos zuschreiben?

Den Umfang einer epischen Composition bestimmt Aristoteles nach einem sehr vernünftigen Grunde: man müsse nämlich das Ganze leicht übersehen können, und der Anfang müsse nicht dem Gedächtniſs entschwinden, ehe man das Ende erreicht habe: also müsse das ganze Werk ohne Ermüdung auf einem Sitze und in einer Unterhaltung genossen werden können, folglich das ohngefähre Maſs der an einem Tage mit einander aufgeführten Tragoedien haben. Nun wissen wir aber nicht mehr genau, wie die Alten mit solchen Aufführungen es gehalten haben. Haben sie, da doch gewöhnlich drei Dichter mit einander wetteiferten und jeder derselben mit vier, wenigstens mit drei Stücken in die Schranken trat, je eines Dichters Tragoedien nach

einander und sodann die des anderen am andern und dritten angehört? Dieſs ist aus vielen Gründen nicht wahrscheinlich: erstlich, weil dann der zuerst auftretende Dichter offenbar im Nachtheil gegen den letzten gewesen wäre, indem der letzte Eindruck immer der stärkste ist; zweitens weil es nicht ausbleiben konnte, daſs wenigstens versuchsweise einmal ein Dichter eine einzige groſse Composition statt der vier kleineren gegeben, und dann das Drama diejenige Ausdehnung bekommen hätte, die es in der neueren Zeit erhalten hat, wo dem einen Dichter die ganze Abendunterhaltung zufällt. Wäre dieſs je vorgekommen, so würde uns von einer so auffallenden Neuerung gewiſs irgend eine Nachricht zugekommen sein. Allein nicht einmal historischer Zusammenhang findet sich in den Stücken, von denen wir gewiſs wissen oder aus ziemlich sicheren Gründen vermuthen können, daſs sie zu einer Tetralogie gehört haben. Drittens wird uns von Sophokles berichtet, er habe den Brauch eingeführt, mit einzelnen Dramen gegen einzelne Dramen zu wetteifern und nicht mit der ganzen Tetralogie gegen eine Tetralogie (ἤρξε δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν). Denn wie man diese Worte auch deuten möge, so kommt man nicht über eine Menge Widersprüche mit anderweitigen Nachrichten und Thatsachen hinweg, wenn man sie nicht in dem angegebenen, ganz natürlichen, Sinne nimmt, dem sie auch vollständig entsprechen. Wir wissen aus einer anderen Stelle der Poetik, daſs man den dramatischen Dichtern, wie den Rednern des Forums, ihre Zeit fast nach der Uhr bestimmte, und lediglich diese Beschränkung scheint sie abgehalten zu haben, ihren Tragoedien da, wo der Stoff episodische Erweiterung erlaubte oder oft sogar wünschenswerth machte, gröſsere Ausdehnung zu geben. Endlich kann man selbst aus dieser Stelle des Aristoteles erkennen, daſs weder eine Tetralogie eines Dichters noch die Tetralogien aller drei Dichter zu einer Aufführung vereinigt wurden. Denn eine Tetralogie oder Trilogie wäre zu wenig, drei Tetralogien zu viel gewesen. Die ganze Aufführung muſste ohngefähr die Länge der Odyssee haben, oder, wenn wir annehmen, daſs Aristoteles unter den Alten den Homer mit inbegriffen und demnach seine Epopoeen für zu lang befunden habe (welches nicht wahrscheinlich ist, da er mit dem Plane der beiden Gedichte so durchaus zufrieden ist), um ein Viertheil oder Drittheil kürzer sein als diese. Die Odyssee wird etwas über 12,300 Verse haben. Vier Tragoedien, zu 1500 Versen gerechnet, geben 6000 Verse, also nicht einmal die Hälfte der Odyssee, geschweige der Ilias. Zwölf Tragoedien aber, oder drei Tetralogien, würden beinahe noch einmal so viel als die Odyssee ausmachen. Nehmen wir also an, daſs je sechs Tragoedien oder die Hälfte von den sämmtlichen Stücken der drei wett-

eifernden Dichter zusammen aufgeführt wurden, und daſs Aristoteles diese Zahl unter der *einen* Anhörung (*μία ἀκρόασις*) versteht, so stimmt dieses Maſs erstlich mit dem vom Aristoteles bezeichneten Maſse zusammen, indem es um ein Viertheil kleiner ist als die Odyssee, und zweitens umfaſst es auch gerade so viel, als man einem Theaterpublikum ohne zu groſse Ermüdung bieten kann. Sechs Tragoedien konnten mit Einrechnung der Pausen in sechs Stunden bequem gespielt werden. Die Tage waren aber kurz, und wenigstens ein Dritttheil derselben muſs für die Opferhandlung abgerechnet werden, wie die Worte des Horaz zu erkennen geben:

spectator functusque sacris et potus et exlex.

3) Ueber Wahrscheinlichkeit und Nothwendigkeit der Ereignisse.

XXIV, 8—11. Man muſs nun zwar in den Tragoedien das Wunderbare dichten, doch mehr läſst sich das Epos das Unnatürliche gefallen, durch welches eben das Wunderbare zu Stand kommt, weil man hier den Handelnden nicht vor sich sieht: denn was z. B. bei Hektors Verfolgung geschieht, würde auf der Bühne lächerlich erscheinen, die Griechen ruhig stehend und nicht mit laufend, und Achill ihnen zuwinkend: im Epos aber bleibt es unbemerkt. Das Wunderbare aber ist fesselnd: Beweis ist, daſs alle beim Erzählen übertreiben, weil man es so haben will. Es hat aber besonders Homer die andern gelehrt Erdichtetes in rechter Weise vorzutragen. Dasselbe beruht aber auf einem Trugschlusse. Man meint nämlich, wo beim Stattfinden des einen auch das andere stattfindet oder beim Geschehen des einen auch das andere geschieht, es werde, wo das Zweite ist, auch das Erstere sein oder geschehen. Dieses Zweite ist aber Trug, und darum auch das Erste Trug *). Wenn aber das Zweite sich anders verhält, so muſs der Dichter dessen Sein oder Geschehen nothwendig hinzufügen **): denn nur dadurch, daſs man weiſs, daſs es wahr ist, wird die Phantasie zu dem Trugschlusse veranlaſst, daſs auch das

*) Wir setzen nach dem ersten *ψεῦδος* ein Komma und nach dem zweiten ein Punkt, und ändern auſserdem *ἂν* in *αὖ* um.

**) oder „es muſs durch Uebertreibung oder einen Zusatz des Dichters zu Stande kommen."

Erste sei. Ein Beispiel hievon ist in dem Bade (*Nίπτρα*). Man muſs aber eher das Unmögliche, das wahrscheinlich ist, als das Mögliche, das unglaublich ist, wählen, und auch die Reden und Erzählungen nicht aus unnatürlichen Theilen bestehen lassen, sondern sie müssen am besten nichts Unnatürliches enthalten, wo nicht, so muſs es auſserhalb der Fabel liegen (wie z. B. daſs Oedipus nicht weiſs, wie Laios umgekommen), aber nicht im Stücke, wie z. B. in der Elektra die Erzählung von den Pythischen Wettspielen, oder in den Mysern der lautlos aus Tegea nach Mysien Gewanderte. Folglich ist die Ausrede, daſs dann die Fabel zu nichte geworden wäre, lächerlich. Denn der Dichter muſs gleich vom Anbeginn keine solchen Fabeln anlegen: thut er's aber, und erscheint es so räthlicher, so muſs er sorgen, daſs man auch das Ungereimte gelten lasse*): denn z. B. in der Odyssee das Unnatürliche bei der Aussetzung (des Odysseus) würde man sich offenbar nicht gefallen lassen, wenn es ein schlechter Dichter gedichtet hätte: so aber verbirgt es der Dichter durch die übrigen Vorzüge, und macht das Ungereimte ergötzlich.

XV, 7. Es ist nun klar, daſs auch die Lösungen der Fabeln aus der Fabel selbst hervorgehen müssen, und nicht wie in der Medea von der Maschine aus geschehen und in der Ilias das bei der Abfahrt; sondern die Maschine muſs man gebrauchen für das auſserhalb des Stücks Liegende oder das Vorhergeschehene oder das Spätergeschehende, was Menschen nicht wissen können**), was der Verkündigung und Erzählung bedarf: denn den Göttern schreiben wir Allwissenheit zu: Unnatürliches

*) Hier fehlt in den Hdschr. ein Wort wie *ποιεῖν* vor *ἐνδέχεσθαι*, und dasselbe scheint von dem *ἀπο* des Verbi *ἀποδέχεσθαι*, welches mehrere Hdschr. für *ἐνδέχεσθαι* darbieten, verschluckt worden zu seiu. Wir schreiben also: *ποιεῖν ἐνδέχεσθαι καὶ τὸ ἄτοπον.*

**) Wir setzen die Worte *ἢ ὅσα ὕστερον* vor die Worte *ἃ οὐχ οἷόν τε ἄνθρωπον εἰδέναι*: sonst müſste noch ein drittes *ἢ* vor *οὐχ οἷόν τε* eingesetzt werden. Allein Aristoteles unterscheidet nur zweierlei: Vorhergeschehenes, das der Erzählung, und Späterkommendes, das der Verkündigung bedarf.

aber muſs nichts in den Handlungen vorkommen, wo nicht, auſserhalb der Tragoedie liegen, wie z. B. im Oedipus des Sophokles. XVII, 1. Ein Beispiel hievon ist was dem Karkinus getadelt wurde *). Er ließs nämlich den Amphiaraus aus dem Heiligthum wiederkommen. Dieſs würde vom Zuhörer, der es nicht mit Augen gesehen hätte, unbeachtet geblieben sein **): auf der Bühne aber fand es Anstoſs, und die Zuschauer waren darüber ungehalten.

Aristoteles räumt dem Dichter ein, Unnatürliches und Wunderbares zu erfinden, so weit er zu täuschen hoffen kann; also keinen gestiefelten Kater, nnd am wenigsten vor den Augen der Zuschauer. „Was zur Ergötzung erdichtet wird, sei dem Wahren und Wirklichen so ähnlich als möglich, und die Dichtung fordere nicht, daſs man ihr alles, was ihr beliebt, glaube, und lasse nicht, wie im Kindermährchen, verschluckte Kinder lebendig wieder aus dem Bauch der Lamia hervorziehen." Horaz Br. Pis. 338. Es war daher ohne Zweifel ein groſser und origineller Gedanke von Tieck, Kindermährchen auf das Theater zu bringen; es war eine herrliche Verbesserung der Poesie nach Goethe und Schiller, allen romantischen Unsinn und mittelalterlichen Aberglauben, den das Volk längst abgestreift hatte, wieder geltend machen zu wollen.

Das Wnnderbare, wenn es mit dem Volksglauben übereinstimmt, also Glauben finden kann (z. B. das Flügelroſs des Bellerophon und Göttererscheinungen), ist besser als das Alltägliche, das gerade in dieser Verbindung unwahrscheinlich ist, z. B. daſs Oedipus, so viele Jahre mit Iokaste verehelicht und Beherrscher desselben Volkes, dem einst Laios vorgestanden, nie davon gehört haben sollte, wie dieser umgekommen, da er doch unmittelbar nach dessen Ermordung nach Theben gekommen war und dessen Witwe geheurathet hatte. Es ist ferner ein Unterschied, ob die Sache bloſs erzählt oder vor Augen gestellt wird: darum darf der Epiker mehr wagen als der Dramatiker. Bei Homer

*) Diese Stelle, welche den Bock des Karkinos erwähnt, steht in dem uns überlieferten Texte an einem ganz fremden Platze. Sie gehört um so mehr hieher, weil wahrscheinlich der gestorbene Amphiaraus aus seinem Heiligthum, d. h. dem *delubrum*, woselbst ihn die Erde verschlungen, wiederkehrte, um die Vorausverkündigung zu sprechen. Sonst wissen wir nicht viel von der Einrichtung dieser Tragoedie des jüngeren Karkinos, der übrigens ein löblicher Dichter gewesen zu sein scheint und um Ol. 100 blühte.

**) Es muſs ἐλάνθανεν ἂν geschrieben werden.

ergötzen uns die *speciosa miracula*, wie Horaz sie nennt, der Antiphates, die Skylla, der Kyklop und die Charybdis (V. 145): auf der Bühne aber muſs z. B. der Kyklop zu einem gewöhnlichen Menschen von übermäſsiger Gröſse umgewandelt und mit zwei Augen begabt werden: sonst ist die Sache, anstatt furchtbar zu sein, bloſs lächerlich. Auch der dramatische Dichter kann sich daher in den Erzählungen, zumal in den Vorreden und den Vorausverkündigungen, welche das auſserhalb des Stückes Liegende enthalten, mehr erlauben, als in den Handlungen. Anderes, welches, wenn es auch immerhin wahr und natürlich ist, doch auf der Bühne sich nicht gut nachahmen läſst, wird besser durch lebhafte Schilderungen vergegenwärtigt, und macht mehr Eindruck, wenn bloſs Zeichen und Spuren desselben, z. B. Geräusch und Weheruf, verbunden mit den Bezeugungen des ganz nahe dabei stehenden Chores, zum Zuschauer dringen. Dieſs war der einzige Grund, weſshalb keine Sterbenden auf der Bühne dargestellt wurden, weil sich nämlich das Sterben nicht gut nachahmen läſst, und, wenn dieſs auch sein könnte, doch nicht den Eindruck macht, den es in der Wirklichkeit auf die Umstehenden zu machen pflegt. Das Umpurzeln unserer Schauspieler und Daliegen mit geschminkten Wangen ist doch das Lächerlichste, was es nur irgend geben kann. Bei den Alten hörte man ein Geräusch, und die Aeuſserungen des Chors erfüllten mit bangen Ahnungen: die Dienerschaft lief zusammen: einer der Diener schilderte den Vorgang lebhaft und ergreifend: dann wurde eine wohlgearbeitete Todtenmaske hervorgetragen und zur Schau gestellt, bei welcher die Wehklage der Angehörigen ertönte. Hören wir, was über diese Unterscheidung dessen, was vorgestellt werden kann, und was erzählt werden muſs, Horaz gesprochen hat Br. Pis. 179: „Entweder geschieht die Handlung auf der Bühne oder wird geschehen berichtet. Schwächer wird das Gemüth von dem ergriffen, was ihm durch das Gehör zuflieſst, als was, den zuverlässigen Augen vorgelegt, der Zuschauer sich selber verbürgt. Dennoch muſs man nicht auf die Bühne bringen, was passender inwendig vorgeht, und manches den Blicken entrücken, was gleich hinterher eine lebhafte Schilderung vergegenwärtigen kann. Medea muſs ihre Kinder nicht vor dem Publikum morden, noch der verruchte Atreus das Menschenfleisch vor unseren Augen kochen, noch Prokne sich in den Vogel, Kadmus in die Schlange verwandeln. Alles, was du mir auf diese Weise zeigst, das verwerfe ich und glaub' es nicht." Horaz stimmt in diesem und anderem fast wörtlich mit Aristoteles überein, und da er ihn doch schwerlich vor Augen gehabt hat, so ist diese Uebereinstimmung eine Bürgschaft mehr für die Richtigkeit ihrer Ansich-

ten. „Mahler und Dichter," sagt er, „haben von jeher die billige Befugniſs gehabt, alles zu wagen. Das wissen wir, und geben und begehren diese Erlaubniſs gegenseitig; aber doch nicht bis zu dem Grade, daſs völlig Unvereinbares, Wildes mit Sanftem, Schlangen mit Vögeln, Tiger mit Lämmern gepaart werden (V. 9—13). Homer ersinnt in der Weise, und mengt Dichtung und Wahrheit in der Art, daſs die Mitte zum Anfang und das Ende zur Mitte stimmt" (V. 151).

Also auch das Unglaubliche muſs glaublich erscheinen, und der Dichter muſs Sorge tragen, wie er uns täusche, wenn er uns etwas Unwahrscheinliches zumuthen will, keineswegs aber, wie die Neuesten thun, fordern, daſs man die Welt der Dichtung als von der der Wirklichkeit getrennt und unvermittelt gelten lasse, und sich auf seinen Befehl oder nach seiner Laune wie Münchhausen beim Schopf aus der einen Welt in die andere emporziehe. Bei dieser Täuschung kommt dem Dichter der Trugschluſs zu Statten, daſs, wenn das eine ist, auch das andere sei von zwei Dingen, welche gewöhnlich vereinigt erscheinen. Als auf ein Beispiel hievon verweist Aristoteles auf das bereits oben erwähnte des Odysseus bei Sophokles. Auch die übrigen Beispiele, welche er hier citirt, sind alle aus diesem Dichter genommen. In der Elektra läſst derselbe die Klytaemnestra durch die Erzählung hintergehen, wie Orest bei den Pythischen Spielen umgekommen sei, welches ein starker Anachronismus ist, da es damals noch keine Pythischen Spiele gegeben. In den Mysern lieſs er den Telephos, nachdem er eine Blutschuld auf sich geladen (laut dem Zeugnisse Hygins c. 244. und des Dichters Amphis im *Πλάνος*), aus Tegea nach Mysien fliehen und im Hause des Teuthras Aufnahme finden, woselbst er seine Mutter erkannte. Der Buſse wegen durfte er nicht sprechen, bis er entsühnt war (Aesch. Eum. 451.); aber etwas Erschütterndes, das er im Königshause erlebte, löste ihm den Mund mit den Worten:

„O Zunge, die du stumm gewesen schon so lang,
Wie nur vermagst du auszusprechen solche That!
Nichts dränget wahrlich also lastend, wie die Noth,
Ob der du kund machst, was geheim im Fürstenhaus."

Athen. I. p. 33. C.

Zu dem auſserhalb des Stückes Liegenden rechnet Aristoteles, wie natürlich, nicht die Erzählungen dessen, was während des Verlaufes der Begebenheiten nicht vor den Augen der Zuschauer geschieht, wie z. B. die von dem erdichteten Tode des Orestes in der Elektra des Sophokles, sondern das Vorhergeschehene und das Nachhergeschehende. Um das Letztere kümmern sich unsere Dichter in der Regel sehr wenig, das Erstere las-

sen sie bloſs errathen, und sogar das im Stück selbst an anderen Orten Vorgehende wird von ihnen häufig so nachlässig behandelt, daſs man kaum die Möglichkeit desselben einsieht, geschweige ein deutliches Bild davon erhält, wie z. B. von Goethe in der Iphigenia. In allem diesen war Euripides musterhaft, und daſs Aristoteles diese Gründlichkeit lobte, sehen wir eben aus dem oben angeknüpften Fragmente, welches im 15. Cap. enthalten ist. Das Vorhergeschehene muſs berichtet werden, und dieser Bericht (ἀγγελία) muſs zusammenhängend, also in einer förmlichen Vorrede enthalten sein. Diesem Berichte steht die Vorherverkündigung (προαγόρευσις) dessen, was später aus den Begebenheiten sich entwickeln und die Schicksale der Personen umgestalten wird, gegenüber, und bildet den Schluſs der Tragoedie, so wie die Einleitung den Beginn derselben. Denn das Theater ist kein Guckkasten, von welchem die Bilder plötzlich abgeschnitten werden, daſs man sich vergeblich bemüht, über die Grenzen hinaus das Weitere zu erblicken. Auch ein Gemählde läſst das Frühere sowohl als das Spätere erkennen, und eine Bildhauergruppe, wie z. B. die des Laokoon, indem sie gleichsam wie ein rinnender Strom in Bewegung ist, und jede Muskel, jede Falte des Gewandes den Uebergang aus einem Zustande in den anderen darstellt. Zur Einleitung verwendet Euripides Götter, wo sie nöthig sind, zur Verkündignng können immer nur Götter oder Seher oder Menschen, die gerade in dem momentanen Zustande der Seherkraft sind, z. B. Sterbende, verwendet werden *). Jede Tragoedie des Euripides schlieſst daher mit einem von diesen dreien, und wir sehen daraus, daſs er diese Verkündigung durchaus für nothwendig erachtet hat: denn lediglich zu diesem Zwecke gebrauchte er die Maschine, keineswegs je zur Lösung des Knotens; ja er hat sogar öfters nach bereits erfolgter vollständiger Lösung eine neue Schwierigkeit erfunden, als Veranlassung, den *deus ex machina* herbeizuschaffen, z. B. in der Iphigenia auf Tauris. Auch in der Medea erfolgt die Lösung ohne die Maschine, und Aristoteles thut ihm Unrecht, wenn er ihm diesen Nothbehelf Schuld giebt. Die Medea durfte ja nur nach vollbrachter That zu einer Hinter- oder Seitenthüre hinausschlüpfen und nicht mehr gefunden werden, oder Jason etwas länger bei der Leiche seiner Braut verweilen, bis die Medea öffentlich vor

*) Etwas anderes, als dieses, kann Horaz Br. Pis. 191. mit den Worte *nisi dignus vindice nodus inciderit* ebenfalls nicht gemeint haben. Denn welche Knüpfung scheint denn nicht unlösbar ohne ein Wunder? Nur die Enthüllung dessen, was Menschen nicht wissen können, ist ein *dignus vindice nodus* für einen Gott.

den Augen des Chors davongegangen: zudem konnte auch Aegeus in der Nähe bleiben, um sie aufzunehmen; so war die Sache gemacht. Aber die Vorherverkündigung durfte nicht fehlen, und die imposante Erscheinung der Zauberin auf dem Drachenwagen war ein würdigerer Schluſs, als jenes Alles. In dem anderen Beispiel vom falschen Gebrauch der Maschine meint Aristoteles wahrscheinlich die **kleine** Ilias, in welcher nach Cap. 23. die Abfahrt enthalten war; in welcher Art aber dort die Maschine angewandt war, wissen wir nicht.

4) Ueber Ausstellungen und ihre Erledigungen.

XXV, 1—8. Ueber Ausstellungen aber und deren Erledigung, aus wie vielen und welcherlei Arten sie bestehen, kann man durch folgende Betrachtung ins Klare kommen. Da nämlich der Dichter Nachahmer ist, gleich als wäre er Mahler oder ein anderer Bildner, so muſs er nothwendig eins von den dreien nachahmen: entweder was war oder ist (Historisches) oder was man sagt und glaubt (Tradition) oder was sein sollte (Ideal). Und dieſs drückt er aus entweder in der Umgangssprache oder in Mundartlichem und Uebertragungen, und es giebt viele Zustände der Sprache: denn diese gestatten wir den Dichtern. Zudem gelten nicht dieselben Regeln in der Dichtkunst wie in der Kunst des öffentlichen Lebens und Wirkens oder irgend einer anderen Kunst. In der Dichtkunst selbst aber giebt es wiederum zweierlei Fehler, solche, die das Wesen der Dichtkunst, und solche, die Zufälligkeiten betreffen. Wenn sie nämlich **Unmögliches** mit Absicht nachahmt, so betrifft der Fehler sie selbst und ist unrichtig (tadelhaft), sofern die Absicht unrichtig ist: wenn sie aber z. B. ein Pferd mit beiden rechten Füſsen zugleich vorschreiten läſst, so betrifft der Fehler die jedesmalige Kunde*), z. B. die Heilkunde oder

*) Man muſs, wie die gleich folgende weitere Auseinandersetzung zeigt, also schreiben: *εἰ μὲν γὰρ προείλετο μιμήσασθαι ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἡ ἁμαρτία, καὶ οὐκ ὀρθῶς, ἢ τὸ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς· εἰ δὲ τὸν ἵππον ἄμφω τὰ δεξιὰ προβεβηκότα, καθ' ἑκάστην τέχνην τὸ ἁμάρτημα, οἷον κατ' ἰατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην, ἢ τὰ ἀδύνατα πεποίηται, ὁποιανοῦν, οὐ καθ' ἑαυτήν.*

eine andere, der zufolge das Gedichtete unmöglich ist, aber nicht sie selbst. Also muſs man die Ausstellungen in den Streitfragen hiernach prüfen und beantworten.

Erstlich nämlich, wenn das Unmögliche die Dichtkunst selbst betrifft, so ist es ein Fehler, aber trotzdem recht, wenn sie damit ihren Endzweck erreicht. Unter dem Endzweck nämlich ist gemeint, wenn sie auf diese Weise der Sache selbst oder einem anderen Theile mehr Effect verleiht. Ein Beispiel ist die Verfolgung Hektors. Wenn jedoch der Endzweck mehr oder minder ohne das stattfinden konnte, und wenn der Fehler die Kunde von der Sache betrifft, so ist er nicht recht. Denn es soll, wo es angeht, überhaupt nirgends gefehlt sein, ungereimter aber *) sind Fehler in dem, was die Dichtkunst selbst betrifft, als im Unwesentlichen. Denn es hat weniger zu sagen, wenn der Dichter nicht wuſste, daſs die Hirschkuh keine Hörner hat, als wenn eine Schilderung voll Unnatur ist.

Zweitens wenn man ausstellt, daſs etwas nicht der Wirklichkeit entspreche, aber es ist ideal, wie z. B. Sophokles sagte, er schildere die Menschen wie sie sein sollten, Euripides, wie sie wirklich sind, so ist es in dieser Weise zu lösen **). Findet keines von beidem statt, so ist es vielleicht dem Glauben gemäſs, wie z. B. das, was die Götter betrifft. Denn vielleicht ist es weder ideal, so darzustellen, noch entspricht es der Wirklichkeit; allein es verhält sich damit so wie's bei Xenophanes heiſst: „Aber Gewiſsheit hat niemand erblickt" ***). Vielleicht ferner ist etwas zwar nicht ideal, aber historisch richtig, wie z. B. das mit den Waffen „Und ihre Lanzen staken aufrecht im Lanzenschuh." So war es nämlich damals Brauch, wie auch noch jetzt bei den Illyriern.

---

*) Nach Anleitung einiger Hdschr. ist für ἐτιποτέρων zu schreiben ἀτοπώτερον δ'.

**) d. h. so ist die Lösung eben darin zu finden, daſs es ideal ist.

***) ἀλλ' οὐν τὸ σαφὲς οὔτις ἴδεν. So lauten die uns bei Sext. Empir. erhaltenen Worte des Xenophanes, statt deren in unserem Texte steht ἀλλ' οὐ φασιταδε.

Ob etwas von einem edel oder nicht edel gesprochen oder gehandelt sei, muſs man nicht bloſs mit Berücksichtigung der Handlung oder der Rede an sich prüfen, ob sie nämlich würdig oder gemein sei, sondern auch des Handelnden oder Sprechenden, gegen wen es stattfand, unter welchen Umständen, für wen, in welcher Absicht, z. B. um ein höheres Gut zu erreichen, oder um ein gröſseres Uebel los zu werden.

Zur Erklärung des Bisherigen muſs bemerkt werden, daſs Aristoteles unter Fehlern nicht das geradezu Tadelhafte (*οὐκ ὀρθῶς*), sondern bloſs das, was mit der Natur und Wirklichkeit nicht übereinstimmt, versteht. Zum Abgehen von diesen beiden kann der Dichter seine guten Gründe haben, welche Aristoteles unter drei Rubriken bringt, nämlich 1) die der Dichtkunst eigenthümlichen ästhetischen Gesetze, 2) das Bilden ins Ideale, 3) dns Festhalten an Glauben und Tradition (Mythologie und Volksreligion). So weit der Dichter einem von diesen dreien mit Absicht oder richtigem Gefühle folgt, handelt er recht, nnd ist dns Unnatürliche und Unwirkliche oft sogar ein Vorzug der Dichtung. Böcke aber sind diejenigen Abirrungen von Natur und Wahrheit, welche in nichts von diesem allen begründet sind, sondern nns bloſser Unwissenheit oder Unachtsamkeit herrühren. Sie sind unbedeutend, wenn sie Nebendinge betreffen, z. B. wenn Pindar *χρυσόκερων ἔλαφον θήλειαν* und Anakreon *κερόεσσαν νεβροῦ μητέρα* schrieben, gleichwie Apelles die Nnht am Schuh nicht richtig zeichnete, worin dann freilich die Handwerker jeglichen Faches tadeln können. „Dem Genie, sngt Lessing, ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zn wissen, die jeder Schulknabe weiſs: nicht der erworbene Vorrath seines Gedächtnisses, sondern das, was er aus sich selbst, aus seinem eignen Geiste hervorzubringen vermag, macht seinen Reichthum aus: was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen oder mag es weiter nicht wissen, als insofern es in seinen Kram taugt: es verstöſst also bald aus Sicherheit, bald aus Stolz, bald mit bald ohne Vorsatz, oft so gröblich, daſs wir anderen guten Leute uns nicht genug darüber verwundern können u. s. w. Alles, was wir besser wissen als er, beweiset bloſs, daſs wir fleiſsiger zur Schule gegangen, als er, und das hatten wir leider nöthig, wenn wir nicht vollkommene Dummköpfe bleiben wollten." Indeſs sind dergleichen Verstöſse trotzdem sehr tadelhaft, wenn zwecklose Verzeichnung, Widersprüche und Unnatur, die bloſs im Ungeschick des Urhebers ihren Grund haben, die Nachahmung ent-

stellen. Der belvederische Apoll hat unrichtige Proportionen, und nimmt sich so nur desto besser aus. Homer hat, wie schon oben erwähnt wurde, in der Verfolgung Hektors durch Achill, in der Aussetzung des Odysseus am Gestade von Ithaka und in manchem Anderen Unwahrscheinliches gedichtet, woran nur Pedanten sich stoſsen können; Einsichtsvolle werden darin seinen künstlerischen Takt bewundern. Dieser Takt war der ganzen griechischen Nation angeboren: dieſs beweisen sogar die vielen unlogischen, aber von Wärme des Gefühls und Lebhaftigkeit der Phantasie zeugenden Constructionen in ihrer Sprache, die Attractionen, Anakoluthe, Brachylogien und anderweitigen Mischungen und Verschränkungen der Sätze und Satztheile. Das Alterthümliche ferner und das Fremdartige der Sitten und Gebräuche oder die historischen und ethnographischen Sonderbarkeiten verleihen den Dichtungen Reiz, so wie das Mundartliche der Sprache: aber alles dieses muſs mit Maſs gebraucht werden, damit es nicht vom Wesentlichen abziehe, das ganze Interesse verschlinge, und die Dichtung in eine Historie oder Reisebeschreibung verwandele. Das Wunderbare anlangend, das Auftreten und Eingreifen der Götter, wie z. B. die abentheuerlichen Luftfahrten eines Perseus und Bellerophon sind und der Drachenwagen der Medea, so kann alles derartige mit Vortheil gebraucht werden wo das Volk daran glaubt; aber es ist verkehrt, nordische und indische und griechische Mythologien und Götterhimmel einschwärzen zu wollen, wo man sogar in Noten darüber Aufschluſs zu geben sich genöthigt sieht. Auf die Gebildeten und Unterrichteten zu rechnen, heiſst die Aufgabe des Dichters verkennen: denn die Poesie ist für das Volk: und man braucht sich auch an ihren Unglauben nicht zu kehren; sie werden sich mittelst der Reflexion darein finden und die Sache in ihrer Weise sich zurecht legen, was sie auch im Uebrigen thun müssen, um mit dem Volke leben zu können, und was die Griechen zu jeder Zeit gethan haben, seitdem sie mit Xenophanes dachten: „Gewiſsheit hat noch kein Mensch erblickt, noch wird jemals einer über die Götter Kunde erlangen; und wenn jemand auch noch so zuverlässig davon, als von Wirklichem redet, so hat er es doch nicht mit Augen gesehen, sondern der Glaube waltet in Allem." Hier kommt uns eine Stelle aus Lessings Dramaturgie zu Statten n. 11: „In diesem Verstande keine Gespenster glauben, kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen, nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre

Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben was wir wollen; im Theater müssen wir glauben was er will. So ein Dichter ist Shaxpear, und Shaxpear fast einzig und allein" u. s. w. Schiller hat noch mehr gewagt, indem er der Freigeisterei zum Trotz die romantische Tragoedie Jungfrau von Orleans dichtete, welche Eingang fand trotzdem, daſs Einzelne sich über sie scandalisirten. Das haben ihm Viele nachgemacht, sind aber keine Schiller gewesen. Sie machten das Beiwerk zur Hauptsache, wollten durch ihre Dichtungen mittelalterlichen Glauben, so wie andere Moral oder Geschichte, lehren, und zwar, was das Schlimmste war, ohne diesen Glauben, den sie Anderen zumutheten, selbst zu hegen, und suchten durch den Stoff zu ersetzen was ihnen an dichterischem Gehalte abgieng. Und in der Mahlerei und anderen Künsten machte man's eben so. Das gehörte mit zu „dem seichten Dilettantismus der Zeit, der in Alterthümelei und Vaterländelei einen falschen Grund, in Frömmelei ein schwächendes Element suchte, eine Atmosphäre, worin sich vornehme Weiber, halbkennende Gönner und unvermögende Versuchler so gerne begegnen" u. s. w.

Will ein Dichter auf den Unglauben der Gebildeteren Rücksicht nehmen und Volk und Gelehrte zugleich befriedigen, so muſs er nicht das Schurzfell unter der Löwenhaut vorschlenkern lassen, nicht jedes Wunder hinterher zerstören und durch rationelle Deutung auflösen, sondern Natürliches und Uebernatürliches dergestalt in Eins bilden, daſs sie schwer oder unmöglich zu trennen sind, wie Euripides zu thun pflegte. Dadurch kann auch das Wunder nur gewinnen, wie ein unauflösliches Geheimniſs, das den Verstand beschäftigt und doch nie loslässt, indem zugleich die Willkühr entfernt und das Schrankenlose in gewisse Schranken gewiesen wird, in denen es auch der Erfahrung nach aufzutreten pflegt. Das Unnatürliche wird hiedurch, wie Aristoteles an einer andern Stelle gesagt hat, gewissermaſsen natürlich, ohne seinen übernatürlichen Charakter abzustreifen und aufzugeben.

Was endlich den moralischen Gesichtspunkt betrifft, so muſs man von edlen Charakteren nicht lauter rein-moralische und ganz edle Handlungen und Acuſserungen erwarten, sondern auf die Umstände Rücksicht nehmen, unter denen sie erscheinen, und bedenken, daſs nichts unnatürlicher ist, als daſs der Mensch nicht Mensch bleibe. Denn die Dichtkunst borgt ihre Gesetze nicht von der Moral.

Alles dieses wird noch einmal abgehandelt oder vielmehr nur

kurz zusammengefaſst am Ende des vom Epitomator zusammengestoppelten und sehr uncorrect abgeschriebenen Capitels:

XXV, 17. Was Gegenstand einer Streitfrage ist, ist natürlich Fehler (d. h. Abweichung von der Natur und der Wirklichkeit). Man muſs aber das Unmögliche überhaupt entweder auf die Dichtkunst oder auf das Ideal oder auf den Glauben zurückführen:

1) Auf die Dichtkunst: eine glaubliche Unmöglichkeit sei besser als eine unglaubliche Möglichkeit.

2) Auf das Ideal: die Menschen seien so geschildert wie Zeuxis sie mahlte; aber auch das Abbild muſs gehoben sein*).

3) Auf den Glauben: das Unwirkliche werde also geglaubt, und bisweilen sei es auch nicht unwirklich**): denn es ist wahrscheinlich, daſs manches auch gegen die Wahrscheinlichkeit geschehe.

Gegründete Ausstellung macht man gegen das Widernatürliche und das Unmoralische, wenn der Dichter das Widernatürliche ohne Noth gebraucht, wie z. B. Euripides im Aegeus, ingleichen das Unmoralische, wie derselbe im Orestes beim Menelaus.

Fast möchte man glauben, daſs diese Stücke aus einer anderen Schrift des Aristoteles ausgehoben seien, weil hier die historische und die moralische Rücksicht übergangen und dagegen die poetische unter einer besonderen Rubrik aufgeführt ist, und weil das Unmögliche und das Unwirkliche, welches oben geschieden wurde, hier in Eines zusammengeworfen ist. So lange indeſs nicht noch andere Spuren für diese Vermuthung sprechen, möchten wir sie ablehnen. Wichtig ist in diesem Fragmente die in Bezug auf die Richtigkeit hinsichtlich der Zwecke der Dichtkunst gemachte Unterscheidung des Unwirklichen, welches als glaublich erscheint, von dem Wirklichen, welches unglaublich ist. Von der ersteren Art ist das Wunderbare, von der anderen

---

*) Die Abschreiber haben hier eine Zeile über die andere gesetzt, wie auch schon Andere eingesehen haben. Man muſs daher also schreiben: *πρὸς τὸ βέλτιον, τοιούτους εἶναι οἵους Ζεῦξις ἔγραφεν· ἀλλὰ καὶ τὸ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν.*

**) Wir schreiben mit Wiederholung des *φασὶ* also: *πρὸς ἅ φασιν, ὅτι τἄλογα οὕτω τέ φασι καὶ ὅτι ποτὲ κ. τ. λ.*

Digitized by Google

sind die Unwahrscheinlichkeiten in ganz gewöhnlichen Begebenheiten, wie dieſs alles bereits c. 24. §. 8 folg. gezeigt und durch Beispiele erläutert worden ist.

Was den Zeuxis betrifft, so erkennt man sowohl aus dem, was c. 6. §. 11. von ihm gesagt worden ist, als auch aus dem was Cicero *de invent.* II, 1. von ihm berichtet, daſs er wie Sophokles, und noch mehr als dieser, ideale Gestalten zeichnete, und das ἦθος sammt allen Beimischungen des Vulgären verschmähte. Aber auch wenn jemand die Menschen wie sie wirklich sind schildert, kann er nicht umhin, sie zu verschönern oder zu idealisiren, wie ja auch Euripides gethan hat, nur in anderer Art als Sophokles, worüber bereits oben von uns gesprochen worden ist: kann doch das Idealisiren nicht einmal der Biograph und Portraitmahler entbehren!

XXV, 9—16. Das was die Sprache betrifft ist folgendermaſsen zu erledigen: 1) als Mundart: οὐρῆας μὲν πρῶτον (Il. I, 50.). Er meint nämlich wohl nicht die Maulesel, sondern die Wächter. Und von Dolon heiſst es ὅς δή τοι εἶδος μὲν ἔην κακός, nicht von schlechtgebautem Körper, sondern von häſslichem Gesicht. Denn εὐειδές verstehen die Kreter vom Gesichte. Ferner ζωρότερον δὲ κέραιε (Il. IX, 203.) nicht ungemischten Wein, als für Säufer, sondern rasch*). 2) Als Uebertragung ist gesagt z. B.: „die anderen, Götter und Menschen, schliefen die ganze Nacht," während es zugleich heiſst „Wenn er in's Troergefild' hinblickte, so staunte er über den Lärm von Flöten und Schalmeien und das Menschengewühl" (Il. X, 11.): es ist somit alle für viele durch Uebertragung gesagt, weil viel in allem enthalten ist. Auch οἴη δ' ἄμμορος (Il. XVIII, 489.) ist Uebertragung, weil das Bekannteste für das Alleinige gilt; 3) durch Betonung, wie z. B. Hippias von Thasos das διδόμεν δέ οἱ und das τὸ μὲν οὗ καταπύθεται ὄμβρῳ erledigte, also schreibend für δίδομεν und für οὐ, 4) durch Interpunction, wie z. B. bei Empedokles:

„Sterblich wurde sogleich was erst unsterblich man wuſste,
Lauter das früher Gemischte."

*) Ueber diese Stelle sehe man Plutarch. Sympos. V, 4.

5) durch D o p p e l s i n n: *παρῴχηκεν δὲ πλέων νύξ*, wo *πλέων* doppelsinnig ist; 6) durch den S p r a c h g e b r a u c h, demzufolge man Mischgetränke Wein nennt, und demzufolge es bei Homer heiſst „Beinschienen von neugeschmiedetem Zinn" und der Eisenschmied „Erzner" heiſst und Ganymedes „Weinschenk des Zeus," da die Götter doch keinen Wein trinken. Das kann aber auch Uebertragung sein.

Man muſs ferner, wenn eine Benennung einen widersprechenden Sinn zu haben scheint, prüfen, in wie vieler Art sie dieſs im Gesagten bedeuten kann, z. B. *τῇ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος*, d. h. war sie am Vordringen gehindert. In wie vieler Art es gerechter Weise möglich sei, kann man am ehesten nach der entgegengesetzten Weise, als wie Glaukon sagt, ermessen*), daſs nämlich manche ein widersinniges Vorurtheil fassen, und, nachdem sie für sich abgeurtheilt haben, zusammenrechnen, und als Leute, die ihren Ausspruch bereits gethan haben, Ausstellungen machen, wenn das Gegentheil von dem, was sie erwarteten, dasteht. So gieng es mit dem, was den Ikarius (den Vater der Penelope) betrifft. Man nimmt nämlich an, daſs er ein Lakoner sei: dann ist es unerklärlich, wie Telemach ihn nicht besuchte, als er nach Lakedaemon kam. Die Sache verhält sich aber wohl so, wie die Kephallener angeben. Sie behaupten nämlich, Odysseus habe aus i h r e m Volke geheurathet, und er heiſse Ikadius, nicht Ikarius. XXV, 18. Man muſs also widersprechende Angaben**) in der Weise prüfen, wie die Einwürfe in den Abhandlungen, ob nämlich dasselbe in Bezug auf dasselbe und in derselben Weise gemeint ist, also entweder in welcher Beziehung er selbst dasselbe spricht***), oder was ein Verständiger sich drunter denkt.

---

*) *ποσαχῶς ἐνδέχεται δ ι κ α ί ω ς, μάλιστ' ἄν τις ὑπολάβοι κατὰ τὴν καταντικρὺ κ. τ. λ.*

**) *τὰ δ' ὑπεναντίως εἰρημένα* ist zu schreiben für *τὰ δ' ὑπεναντία ὡς εἰρημένα.*

***) *ὥστε ταὐτὸν ᾗ πρὸς ἃ αὐτὸς λέγει ᾗ κ. τ. λ.*

XXV, 20. Die Ausstellungen also nimmt man aus fünferlei Erscheinungen:

1) dem Unmöglichen,
2) dem Unwirklichen,
3) dem Unmoralischen,
4) dem Widersprechenden,
5) der Richtigkeit zufolge der Kunst.

Die Erledigungen aber sind nach den genannten Fällen zu prüfen, und ihrer sind zwölf.

Auf das Sprachliche wollen wir uns hier nicht weiter einlassen, weil es für unseren Zweck von keinem Interesse ist: nur die am Schluſs gegebene Zusammenfassung aller Ausstellungen und ihrer Erledigungen wollen wir ergänzen. Die letzteren sind nämlich nicht genannt, und doch sind sie auch nicht deutlich in den vorangehenden Excerpten verzeichnet. Es scheinen aber folgende gemeint zu sein:

I) beim Unmöglichen ist zu zeigen,
  1) daſs es bloſs Unwesentliches betreffe,
  2) daſs es dem Endzweck der Dichtkunst, zu ergötzen, entspreche;
II) beim Unwirklichen oder Ungewöhnlichen,
  3) daſs es ideal sei,
  4) daſs es dem Volksglauben entspreche,
  5) daſs es historisch richtig sei;
III) beim Unmoralischen oder Unedlen handelt sich's
  6) um die Person, die es thut oder sagt,
  7) um die Umstände, unter welchen es gesagt oder gethan wird;
IV) beim Widersprechenden,
  8) ob das nämliche drunter gemeint sei,
  9) in welcher Beziehung es gesagt sei,
  10) was man sich vernünftiger Weise darunter denken muſs;
V) bei den Kunstforderungen,
  11) ob eine glaubliche Unmöglichkeit, oder
  12) eine unglaubliche Möglichkeit stattfindet.

Zum Schluſs wollen wir noch einiges Allgemeines über diese Ausstellungen oder Einwendungen und ihre Erledigungen oder Lösungen bemerken. Προβλήματα nennt Aristoteles die Ausstellungen, womit eigentlich Fragen bezeichnet werden, welche die Zuhörer nach einer Vorlesung dem Verfasser vorlegten, theils um weitere Aufschlüsse und Belehrung zu empfangen, theils um ihn in Verlegenheit zu setzen. Die Griechen waren nicht ge-

wohnt, passive Zuhörer abzugeben weder bei philosophischen und wissenschaftlichen noch bei ästhetischen Vorlesungen, und kein Professor, kein Rhetor, kein Dichter weigerte sich Rede zu stehen oder verschmähte es, sich auf Disputationen mit einzelnen seiner Zuhörer einzulassen; und die letzteren setzten eine Ehre darein, nicht stumm zu bleiben. Diese Sitte vertrat daher die Stelle unserer Kritiken und gelehrten Zeitschriften, und somit ist das obige Capitel des Aristoteles für die Kritiker geschrieben. Diese können manches Heilsame daraus lernen, und besonders sich daran ein Beispiel nehmen, wie man nicht einseitig verdammen soll, wenn einem diese oder jene, an sich gute und vernünftige, Richtung nicht zusagt, wenn man gewisse Ansichten von Gott, Welt und Menschen nicht billigt, wenn man die Menschen lieber ideal oder doch sittsam, als wahr und natürlich geschildert wünscht, daſs man endlich nicht Trauben vom Rosenstock und Rosen vom Weinstock begehren soll. Die Alten schätzten jeden in seiner Art, und forderten nicht jegliche Vollkommenheit von jeglichem Gotte, geschweige von jeglichem Menschen: denn sie wuſsten, daſs mit gewissen Vorzügen gewisse Mängel nothwendig verbunden seien. „Man kann," sagt Plutarch in der Schrift vom Anhören oder Lesen c. 8., „beim Archilochos den Stoff tadeln, beim Parmenides die Einkleidung in Verse, beim Phokylides den geringfügigen Inhalt, beim Euripides die unzeitigen Reden, beim Sophokles, daſs die Schilderungen der Wirklichkeit nicht entsprechen. So ist auch unter den Prosaikern der eine ohne Gemüth, der andere zu bequem für den Affect, der dritte ermangelt der Anmuth. Trotzdem lobt man jeden wegen einer eigenthümlichen Kraft, durch die er zu rühren und zu fesseln vermag." Junge Leute aber und unmündige Leser und Dilettanten mögen sich dasjenige gesagt sein lassen, was derselbe Plutarch daselbst c. 7. bemerkt: „Wer zu einem Gastmahl geladen ist, der soll essen was man ihm vorsetzt und nichts anderes heischen noch sich moquiren: und so soll der, welcher zum Anhören kommt, dankbar genieſsen was man ihm mittheilt. Wenn er aber aufgefordert wird, seine Meinung zu sagen und Einwendungen zu machen, so muſs er etwas Wichtiges und Wesentliches zur Sprache bringen. Odysseus wird von den Freiern verlacht, „daſs er Brocken fordert, nicht eherne Becken noch Schwerter" (Od. XVII, 222.), weil es ein Zeichen von Hochsinn ist, Groſses zu fordern wie zu geben. Noch mehr muſs man über einen Zuhörer lachen, der kleinliche und knickerige Ausstellungen macht, wie oft junge Laffen, um ihre Dialektik oder Mathematik zu zeigen, Fragen aufwerfen über die Theilung ins Unendliche u. s. w. Auf diese läſst sich das Wort des Phi-

lotimos gegen den Lungensüchtigen anwenden. Da nämlich der Schwätzer ein Mittel forderte gegen Verschleimung, erschloſs er sein Befinden sogleich aus seinem Aussehen und seinem Athem, und sagte: es handelt sich, mein Bester, nicht um Verschleimung. Und so ist es auch hier, mein Jüngling, nicht an der Zeit, auf solche Fragen einzugehen, sondern wie du dich von Vorurtheilen und Eitelkeit, von Verliebtheit und Albernheiten losmachest und zu einem soliden und heilsamen Lebenswandel gelangest."

5) Ob die tragische oder die epische Dichtung vorzüglicher sei.

XXVI, 1—8. Ob die epische Nachahmung oder die tragische vorzüglicher sei, kann man zweifeln. Wenn nämlich die weniger massive Nachahmung vorzüglicher ist, und minder massiv die für gebildetere Zuschauer berechnete, so ist klar, daſs die alles nachahmende massiv, mithin auch schlechter ist. Denn als würde es nicht gefühlt, wenn man nicht selbst übertriebe, macht man recht viele Bewegungen, wie die schlechten Flötenspieler Läufe machen, wenn sie den Diskus nachahmen, und den Chorführer mit fortreiſsen, wenn sie die Scylla blasen. Die Tragoedie nun ist von der Art, wie die früheren Schauspieler von den späteren geurtheilt haben. Denn als zu sehr übertreibend schalt Myniskos den Kallippides einen Affen, und in gleichem Rufe stand auch Pindaros. In dem Verhältniſs aber, in welchem diese zu ihnen (den älteren) stehen, steht die Kunstgattung überhaupt zur epischen Dichtung. Diese, sagt man daher, ist für gebildete Zuschauer, die des Geberdenspieles nicht bedürfen, die tragische aber für gemeine. Daſs nun die massive schlechter sei, ist einleuchtend. Allein erstlich trifft die Anklage nicht die Dichtkunst, sondern die Schauspielkunst: denn auch der Declamator (Rhapsode) kann im Markiren zu viel thun, wie z. B. Sosistratos that, und der Sänger, wie z. B. Mnasitheus von Opunt. Zweitens ist nicht jede Beweglichkeit zu verwerfen, da man ja auch die Pantomimik nicht verwirft, sondern nur die der schlechten Spieler, was man ja auch

dem Kallippides vorwarf und jetzt anderen vorwirft, daſs sie keine wohlerzogenen Frauen nachahmen. Drittens erreicht die Tragoedie ihr Ziel auch ohne Beweglichkeit, gleichwie die epische Dichtung. Denn ihre Beschaffenheit wird durch bloſses Vorlesen kund. Ist sie nun im Uebrigen vorzüglicher, und das letztere kein wesentliches Erforderniſs, so ist sie überhaupt vorzüglicher. Zweitens darum, weil sie alles hat, was die epische Dichtung hat (denn auch der Gebrauch ihres Versmaſses steht ihr zu), und noch auſserdem an der Musik und der Scenerie keine unwichtigen Bestandtheile besitzt, durch welche die lebhafteste Ergötzung bewirkt wird. Sodann besitzt sie auch die Lebendigkeit in der Erkennung und rücksichtlich der Handlungen. Drittens darum, weil das Ziel ihrer Nachahmung in geringerer Ausdehnung liegt. Denn das Gedrängtere ist angenehmer, als was durch lange Zeiträume gleichsam verdünnt ist, ich meine so wie wenn man z. B. den Oedipus des Sophokles in ein so langes Epos, wie die Ilias, bringen wollte. Viertens hat die epische Dichtung weniger Einheit. Beweis ist, daſs aus jeder solchen Dichtung mehrere Tragoedien werden. Folglich, wenn man nur eine Fabel behandelt, wird sie entweder, kurz dargelegt, verstümmelt scheinen, oder, in einer dem Versmaſs entsprechenden Breite, verwässert: behandelt man aber mehrere, ich meine z. B. wenn die Handlung aus mehreren Begebenheiten zusammengesetzt ist, so fehlt die Einheit, wie z. B. die Ilias und die Odyssee viele dergleichen Bestandtheile haben, die an und für sich einen Umfang haben. Indeſs sind diese Dichtungen nach Möglichkeit noch am besten angelegt und noch am ehesten Nachahmung einer Handlung. Wenn nun die Tragoedie in diesem allen den Vorzug hat, und noch auſserdem in der Wirkung der Kunstgattung (denn sie müssen beide nicht jede beliebige Ergötzung bewirken, sondern die besagte), so ist klar, daſs sie, indem sie das Ziel vollständiger erreicht als die epische Dichtung, vorzüglicher ist als diese.

Ueber die Tragoedie nun und die epische Dichtung, sowohl an sich als ihre Arten und Bestandtheile, über

Digitized by Google

deren Zahl und Unterscheidungen, über die Gründe ihrer richtigen und fehlerhaften Beschaffenheit, und über die Ausstellungen und ihre Widerlegung, sei so viel gesagt.

Was uns Aristoteles hier von den späteren Schauspielern berichtet, das von den älteren getadelt wurde, war eine Neuerung, die nicht allgemein herrschend wurde. Denn wir erfahren durch Cicero, daſs man noch zu seiner Zeit eine doppelte Weise der Action übte und anerkannte, die vollkommen den zwei von Aristoteles bezeichneten Weisen entspricht: „Ich will," sagt er im Brut. c. 30., „daſs man, so wie auf der Bühne, so auch in der Volksversammlung, nicht diejenigen allein preise, die sich einer lebhaften und künstlichen Action bedienen, sondern auch die, welche man die gesetzten (*statarios*) nennt, die jene einfache, nicht auffällige, Natürlichkeit in ihren Bewegungen haben." Der Schauspieler Myniskos scheint zum Aeschylus in einem ähnlichen Verhältniſs gestanden zu haben, wie Kephisophon zum Euripides, und war wie dieser auch den Verspottungen der Komiker ausgesetzt; s. Leben des Aeschines und Athen. VIII. p. 344. Ihn sammt Kallippides, Theodorus und Pôlus nennt Plutarch (vom Ruhm d. Athen. p. 621.) als sehr berühmte Schauspieler. Ueber andere sehe man meine Schrift *Eurip. restitutus* B. II. p. 572. Auf diese verweise ich auch hinsichtlich der Tragoedie Scylla B. II. p. 215. u. B. I. p. 447.

Was Aristoteles von der übertriebenen Nachahmung der Flötenspieler sagt, wird von den Auslegern seltsamer Weise von körperlichen Bewegungen derselben verstanden. Walz z. B. übersetzt die Worte also: „Wie die schlechten Flötenspieler sich drehen und wenden, wenn sie den Discus darstellen sollen, und den Chorführer herumzerren, wenn sie die Scylla blasen." Wie wäre so etwas nur möglich gewesen bei dem Geschmack und Anstand liebenden Volke der Griechen? Es ist von der Ausartung der neueren Musik die Rede, bei der man unter anderem auch auf die bei uns so beliebten Spielereien gerieth, Naturlaute und Bewegungen täuschend nachzuahmen. Nicht allein diese verwarf der feine Takt der Griechen, sondern auch die Triller und Läufer, und wie die Dinge alle heiſsen mögen, waren den Verehrern der alten feierlichen Musik verhaſst. Sie nannten dergleichen Kunststücke „Ameisengewimmel" (μυρμηκίας oder μυρμήκων ἀτραπούς) und „Kreisel" (στρόβιλος) u. s. w. Man lese darüber die Klage, welche der Komiker Pherekrates bei Plutarch (über die Musik c. 30.) der Musik in den Mund legt, und vergleiche meine Abhandlung in *Eurip. restit.* B. I. p. 441. Der Flötenspieler ahmte also die Bewegung des geschwungenen Discus durch gewisse

Digitized by Google

Windungen der Stimme und Läufe nach; und indem er die Angst der Scylla mahlte, als sie die Stadt erobert und sich vom Minos im Stich gelassen sah, oder auch die Angst des Chores bei der nächtlichen Erstürmung der Stadt, brachte er den Sänger aus dem Takt, der ihm kaum zu folgen vermochte. Diefs nennt Aristoteles eine plumpe und unwürdige Nachahmung, gleich den massiven Nachahmungen der Schauspieler, welche von den älteren und feierlichen ihres Faches Affen gescholten wurden.

Dafs die Tragoedie höher stehe als das Epos (nicht das Heldengedicht: denn die Tragoedie ist eben so gut Heldengedicht als da Epos: vgl. z. B. Horaz Sat. I, 10, 43. *facta regum canit pede ter percusso*), hat Schillern und Goethen nicht recht einleuchten wollen. Kein Wunder! denn sie hatten auch nicht dieselben Begriffe wie Aristoteles vom Wesen beider Dichtungen. Vergleichen wir unseren Roman mit dem Schauspiel (denn beide stehen zu dem griechischen Epos und Drama ohngefähr in gleichem Verhältnifs), so wird wohl jedermann leicht zugeben, dafs es schwerer sei, ein Drama zu machen, das sich auf den Brettern hält, als eine Erzählung zu schreiben, welche beim Publikum ihr Glück macht: und die Proben geben's ja beständig. Das Schwerere aber ist, wenn es gelingt, auch das Vorzüglichere. So urtheilte auch Horaz Brief. II, 1, 177. „Wen die Ruhmbegier auf ihrem Windwagen zur Bühne trägt, den entseelt die Gleichgiltigkeit der Zuschauer und ihr Eifer bläht ihn auf. So geringfügig, so nichtig ist das was den Ehrgeizigen stürzt und belebt! Fahre hin, Schauspiel, wenn mich ein versagter Preis arm und schwach, ein gewährter reich und glücklich macht! Oft schreckt es auch einen beherzten Dichter ab, dafs die der Zahl nach Ueberlegenen, dem Stande und der Bildung nach Geringeren, Geschmacklosen und Dummen, die die Fäuste zeigen, wenn etwa die Vornehmeren anderer Meinung zu sein wagen, mitten im Schauspiel einen Bärentanz oder ein Boxen begehren: denn solchen Dingen jauchzt die Menge u. s. w. Der scheint mir also auf einem angespannten Seile wandeln zu können, der mein Herz durch Erdichtetes in ängstliche Spannung versetzt, mich aufregt und beruhigt und mit Furcht und Mitleid über Dinge, die nicht wahr sind, erfüllt, gleich einem Zauberer, und mich bald nach Theben bald nach Athen versetzt."

Fragment
über die Komoedie.

V, 1. Die Komoedie ist, wie gesagt, Nachahmung des Gemeineren, jedoch nicht nach aller Schlechtigkeit, sondern das Lächerliche ist ein Theil des Unanständigen oder Häſslichen. Das Lächerliche ist nämlich ein Uebelstand und eine Unanständigkeit, die keinen Schmerz erregt und kein Verderben bereitet, wie z. B. sogleich die lächerliche Maske etwas Häſsliches und Verzerrtes ist ohne weh zu thun.

Dieſs ist alles, was von der Abhandlung des Aristoteles über die Komoedie erhalten ist, die er doch zu geben versprochen hat (s. p. 2.) und gewiſs gegeben hat, da er sich in der Rhetorik III, 18. darauf beruft mit den Worten: „Wie viele Arten des Lächerlichen es giebt, ist in der Poetik auseinandergesetzt." Nun enthält aber die obige Stelle bloſs eine Definition des Lächerlichen, und keineswegs eine Eintheilung und Beschreibung seiner Arten. Welcher Art diese Eintheilung und Beschreibung gewesen sei, welche verloren ist, können wir aus den dort (Rhetor. III, 18.) beigefügten Worten schlieſsen: „Davon paſst die eine (Art) für wohlerzogene Menschen, die andere nicht." Es geht nämlich daraus hervor, daſs Aristoteles in der Poetik die nämliche Unterscheidnng gemacht hatte, die er in der Ethik IV, 8. machte, woselbst er auch bemerkt, daſs die alte und die neue Komoedie sich nach diesen zwei Arten des Witzes unterscheiden. Die Stelle lautet also:

„Da im Leben Ausruhen stattfindet und in diesem Kurzweil und Spaſs, so scheint auch für diese eine gewisse Schicklichkeit des Benehmens zu gelten sowohl in Bezug auf den Inhalt als auf die Form dessen, was man sprechen, und in gleicher Weise auch was man anhören soll. Es wird aber auch ein Unterschied stattfinden hinsichtlich der Menschen, zu denen man's spricht oder die man anhört. Und es ist klar, daſs hier, wie anderwärts, eine Mitte und zwei Extreme stattfinden. Diejenigen nun, welche das Maſs im Spaſsmachen überschreiten, gelten für Possenreiſser und für plumpe Menschen, indem sie durchaus nur auf das Spaſsmachen erpicht sind und mehr darauf ausgehen, Lachen zu erregen

als zu reden was eine Art hat und diejenigen, welchen der Witz gilt, nicht zu kränken. Die dagegen sowohl selbst nie einen Spaſs machen als auch Anderen jeden Scherz übel nehmen, gelten für unfreundlich und pedantisch. Diejenigen endlich, welche im Spaſsen und Scherzen Takt beweisen, heiſsen artig und nett, welches so viel ist als wohlgeartet: denn man rechnet dergleichen Beweglichkeit zum Charakter; und gleichwie man den Leib aus seinen Bewegungen beurtheilt, so auch das Gemüth. Wenn aber das Spaſsmachen einmal im Schwang ist und die meisten am Scherzen und Spötteln mehr als recht ist Vergnügen finden, da werden auch die Possenreiſser artig genannt, als wären sie angenehme Leute: daſs aber ein Unterschied ist, und kein geringer, ist aus dem Gesagten klar. Dem mittleren Verhalten ist auch die Schicklichkeit eigenthümlich, welche darin besteht, daſs man solches redet und anhört, was für einen hübschen und wohlgezogenen Menschen paſst. Denn Gewisses ziemt sich wohl für einen Mann dieser Art im Scherz zu sprechen und anzuhören, und es ist ein Unterschied zwischen dem Scherz des Wohlerzogenen und dem des Gemeinen, und ferner zwischen dem des Gebildeten und dem des Ungebildeten. Man kann dieſs aus der alten und der neuen Komoedie erkennen. Dort bestand der Spaſs in garstigen Reden, hier mehr in verblümten Anspielungen: das macht aber keinen geringen Unterschied für den Anstand. Ist nun das geziemende Scherzen vielleicht darnach zu bestimmen, daſs man redet was für Wohlgezogene sich ziemt, oder darnach, daſs man den Hörenden nicht kränkt, oder darnach, daſs man ihn auch ergötzt? oder läſst sich das Derartige auch gar nicht bestimmen? Denn freilich ist dem einen dieſs, dem anderen jenes zuwider und angenehm: und derartiges wird er auch anhören. Denn was er anzuhören sich nicht entblödet, das traut man ihm auch zu, daſs er's thut. Alles wird er indessen doch nicht thun. Das Spötteln ist eine Art von Schmähung, und die Gesetzgeber verbieten einige Schmähungen; so sollten sie wohl auch einige Spötteleien verbieten. Der hübsche und wohlerzogene Mensch nun wird sich so verhalten, als wäre er sich selber Gesetz. Von dieser Art also wird der sein, der das rechte Maſs hat, mag man ihn nun gescheidt oder nett und artig nennen. Der Possenreiſser aber fröhnt dem Spaſsmachen und schont weder sich noch andere, wenn er nur Lachen erregt, und spricht Dinge, daſs ein ordentlicher Mensch nie so etwas sagen, manches davon nicht einmal anhören würde: der Pedant aber ist in dergleichen Gesellschaften störend: denn er trägt nichts bei und ärgert sich über Alles."

Damit vergleiche man das fast gleichlautende Urtheil Cice-

ro's Offic. I, 29., über welche Stelle ich in meiner Schrift vom Euripides B. II. p. 288. gesprochen und gezeigt habe, daſs man *nova comoedia* für *antiqua* schreiben müsse. Was Aristoteles von der alten Komoedie gehalten hat, ist hieraus deutlich zu ersehen. Sie war ihm ein Schauspiel für den Pöbel, und er war, wie alle Griechen, freisinnig genug, daſs er derartige Spiele nicht allein geduldet, sondern auch begünstigt wissen wollte, wie er in der Polit. VIII, 7. zeigt:

„*Weil es zweierlei Zuschauer giebt, wohlgezogene und gebildete, und dagegen ungeschlachte, aus Handwerkern, Löhnern u. s. w. bestehende, so ist es nöthig, auch für Leute dieser Art zu ihrer Erholung Schau- und Wettspiele zu bereiten. So wie aber ihre Gemüther aus der naturgemäſsen Verfassung verschoben sind, so gelten für sie auch die Ausschweifungen der Harmonien und die schreienden und grellen Melodien. Denn einem jeden macht das Vergnügen, was seiner Natur eigenthümlich und gemäſs ist. Drum muſs man den Spielern die Erlaubniſs geben, für derartige Zuschauer auch eine derartige Kunstgattung anzuwenden.*"

Andere, wie Plato, Euripides, Plutarch, Lucian u. s. w., haben nicht anders geurtheilt, wie ich a. a. O. gezeigt habe, und die Dichter dieser Komoedie haben auch beim Athenischen Publikum nie in groſser Achtung gestanden. Vielmehr galt das Dichten solcher Komoedien für etwas Ehrwidriges und Gemeines, und es war den Mitgliedern des Areopags durch ein Gesetz untersagt, sich damit zu befassen *) (Plutarch vom Ruhm der Athener c. 5.). Auch Horaz stimmt mit ein, obgleich er den Aristophanes in den Satyren wie auch den Archilochus in gewisser Weise nachahmt. Denn im Br. Pis. 247. erkennt er an, daſs anständige Leute, Ritter und Senatoren, an so gemeinen Späſsen, die der Gallerie oder den Leuten, die geröstete Erbsen (Kartoffeln) und Bucheeker speisen, wohlgefallen, Anstoſs nehmen und die possenreiſsenden Dichter schwerlich bekränzen. Horaz mochte, als Satyriker, den Zweck der Besserung und Belehrung bei der alten Komoedie im Auge haben, wie der Anfang der vierten Satyre des ersten Buches beweist. Dieses aber ist ein undichterischer Zweck, der den poetischen Werth der Satyre weit unter den der Komoedie herabsetzt, und in der That den Dichtern der alten Komoedie fern gelegen hat. Ihr Zweck war vielmehr die Parodie, welche das Erhabene, um es der Gemeinheit erträglich zu

*) τὴν μὲν κωμῳδοποιίαν οὕτως ἄσεμνον ἡγοῦντο καὶ φορτικόν, ὥστε νόμος ἦν μηδένα ποιεῖν κωμῳδίας ἀρεοπαγίτην.

machen, in den Staub zieht. Witz und Geist aber und Erfindung und poetisches Genie überhaupt wird dem Aristophanes niemand je abzusprechen gesonnen sein.

Es sind also keineswegs bloſs die Späteren, von dem freien republikanischen Leben Entfernten, unter den Griechen, welche also urtheilen; es sind die vorurtheilsfreisten Männer, zum Theil selbst die Zeitgenossen des Aristophanes, deren Urtheil wir hier und im *Euripides restitutus* zusammengestellt haben; das gemeine Athenische Volk selbst war es, welches mit Lachen zusah, als sein Lieblingsdichter von Kleon unmittelbar auf der Bühne mit Ohrfeigen gezüchtigt wurde, und welches andere von seinen Spaſsmachern verhungern lieſs; die Archonten desselben Volks waren es, welche die Komoedie lange Zeit keines Chors gewürdigt und bloſs tolerirt haben; der Areopag dieses Volkes war es, welcher keinen in seiner Mitte dulden wollte, der auf dem Altar dieser rohen Volksergötzung opferte. Dagegen hören wir einwenden und versichern, daſs wir uns sammt andern Philologen nicht zu der absoluten Freiheit des Geistes zu erheben vermögen, welche nöthig sei, um einen Aristophanes zu würdigen, und daſs die alten Griechen ein ganz absonderliches Schicklichkeitsgefühl besessen haben, dergestalt, daſs sogar anständige Frauen ungenirt diesen Komoedien zugesehen haben. Ich weiſs nicht, ob ich gewisse Leute darüber bewundern soll, daſs sie immer zu fassen und zu begreifen vermögen was in anderer Menschen Hirn nicht paſst. Aber das weiſs ich, daſs, wer etwas Historisches behauptet, die Pflicht hat, auf thatsächliche Beweise Rücksicht zu nehmen, und wer etwas *a priori* beweisen will, solche Begriffe zu scheiden, die nicht in Eins zusammenfallen. Es handelt sich hier um den moralischen Werth der alten Komoedien, nicht um den poetischen.

Das haben die Alten sehr wohl zu unterscheiden gewuſst. Während daher Plato in den Gesetzen VII. p. 816. E. und in der Republik III. p. 395. A. die Nachahmung des Gemeinen und Unanständigen für ehrwidrig erklärt, und will, daſs die Freien sich nicht damit verunehren sollen, sondern die Sache den Sclaven u. s. w. überlassen, hat er im Symposium, wo es die Feier eines Dichtersieges galt, kein Bedenken getragen, die Person des Aristophanes mit einzuführen und sich ihrer zu bedienen zur Darstellung des sinnlichen und thierischen Elements in der Liebe. Wenn übrigens Sokrates dort den Aristophanes einzuräumen nöthigt, daſs ein und derselbe Dichter Tragoedien und Komoedien zu schreiben im Stande sein müsse; so steht dieſs im geraden Widerspruch mit Republ. III. p. 395. A., wo das Gegentheil behauptet wird.

Auch sieht jedermann ein, daſs sich der Ernst und die Würde nicht mit ihrer eignen Parodie in einem und demselben Geiste vertragen. „Nachdem er die tragischen Motive parodistisch gebraucht hat, wie will er jetzt noch in allem Ernst eine Tragoedio machen?" sagt Goethe von Platen. Also bleibt nichts übrig, als anzunehmen, daſs Plato im Symposium eine andere Form der Komoedie im Auge hatte, welche im freundlicheren Verhältniſs zur Tragoedie steht, oder daſs er im Geiste den Menander anticipirte. An Plato's Statt stellte später Plutarch dem Aristophanes als ein Ideal den Menander entgegen. Seine Beurtheilung jenes ist freilich ungerecht, weil er das Allgemeine und Wesentliche nicht vom Individuellen scheidet und dem Dichter Schuld giebt was der Dichtart vorzuwerfen war. Trotzdem enthält sie viel Wahres, welches beherzigt zu werden verdient.

Plutarch stellt im Allgemeinen den Menander weit höher, und das Besondere anlangend, fügt er Folgendes bei. „Das Rohe in den Gedanken und das Ordinäre ist dem Aristophanes eigen, dem Menander nie. Der Ungebildete und Unästhetische wird von seinen Reden geködert; der Gebildete aber wird sich darüber ärgern: ich meine die Gegenüberstellungen und die Gleichklänge und die Wortspiele. Denn diese gebraucht Menander wo der Gedanke sie fordert und selten und würdigt sie der Sorgfalt, er aber oft und zur Unzeit und frostig. Durch Temperirung der Sprache entsteht das Tragische, das Komische, das Ueberspannte, das Prosaische, das Verblümte, das Gewöhnliche, Majestät und Hoheit, Pöbelhaftigkeit und Unfläthigkeit. Trotz dieser zu Gebote stehenden Verschiedenheit und Mannichfaltigkeit ertheilt Aristophanes keiner Rolle das Passende und ihr Zustehende, z. B. dem Könige die Majestät, dem Redner die Kraft zu überzeugen, dem Weibe das Einfache, dem Philister das Prosaische, dem Bauern das Plumpe; sondern wie aus dem Loostopf gegriffen legt er den Personen die Ausdrücke auf Gerathewohl in den Mund, und man kann nicht unterscheiden, ob ein Sohn, ein Vater, ein Landmann, ein Gott, eine Alte, ein Heros u. s. w. spricht. Menanders Sprache ist in der Weise zugeschnitten und in der Mischung einstimmig, daſs sie, durch mannichfaltige Affecte und Charaktere durchgeführt, und allen möglichen Rollen angepaſst, dennoch als eine erscheint und die Analogie mit dem Wirklichen bewahrt in den gemeinen und gewöhnlichen und gebräuchlichen Benennungen. Wo dagegen der Gegenstand zauberische Wirkung und imposanten Schall erfordert, da greift er sogleich auch wiederum volle Accorde, und stimmt den rechten Ton an, welcher gewinnt und hinreiſst. Es

giebt vielerlei geachtete Handwerke, und kein Meister macht denselben Schuh, dieselbe Maske, denselben Mantel für Mann und Weib, für Jüngling und Greis und Hausknecht gerecht; aber Menander hat die Sprache dermaſsen behandelt, daſs sie jeglichem Gemüthe, jeglicher Verfassung, jeglichem Alter wie auf den Leib zugeschnitten ist; und doch war er noch so jung, als er die Sache angriff, und ist mitten auf der Höhe seines Schaffens und Strebens gestorben, wo, wie Aristoteles sagt, die Schriftsteller ihre Sprache erst recht zu vervollkommnen pflegen. Vergleicht man die frühsten Stücke Menanders mit den mittleren und letzten, so wird man erkennen, was er noch würde geleistet haben, wenn er das Leben gehabt hätte."

„Die Dichter schreiben theils für die Menge und das gemeine Volk, theils für den kleinen Kreis der Gebildeten: einer, der beiden Theilen zugleich gemäſs wäre, ist überall schwer zu finden. Aristophanes kann der Menge nicht gefallen und die Vernünftigen können ihn nicht ausstehen: seine Poesie ist wie eine verblühte Buhlerin, welche die Hausfrau spielen will, so daſs die gemeinen Leute ihre Koketterie nicht ertragen und würdige Männer ihre Unzüchtigkeit und Nichtsnutzigkeit verabscheuen. Menander mit seiner Anmuth sagt überall zu, im Theater, in Unterhaltungen, bei Gastmählern; er ist zum Vorlesen, zum Studium, zum Aufführen geeignet, indem er alles Schöne, was Griechenland hervorgebracht hat, in seiner Dichtung vereinigt, und durch die That beweist, welche Macht in geschickter Behandlung der Sprache liegt, und sich allwärts mit unwiderstehlicher Ueberredung verbreitet, und jeden Ton und Gedanken der Hellenischen Sprache in seiner Gewalt hat. Wer verdient es mehr, daſs ein gebildeter Mann seinetwegen ins Theater geht, als Menander? wo füllt sich das Theater mehr mit lernbegierigen Männern, als wenn die Rollen des groſsen Komikers über die Bühne wandeln? wem macht in Gastmählern der Tisch gebührenden Platz und giebt Dionysos Raum zum Spiele? und wenn Gelehrte und arbeitsame Menschen, gleichwie Mahler, wenn sie nach der Ermüdung ihre Augen an blühenden und grünenden Gegenden weiden, Erholung von ihrer Anstrengung suchen, so ist es Menander, der ihren Geist wie mit blumigen, kühlen und von erfrischendem Winde durchwehten Auen erquickt. Die Komoedien des Menander sind mit feinem Salze gewürzt, das aus derselben See herstammt, aus welcher Aphrodite emportauchte. Des Aristophanes Salz ist bitter und grob, beiſst die Zungen wund, und ist nur für die Gaumen von Dienstbothen gemacht: und ich weiſs nicht, worin seine gerühmte Geschicklichkeit liegen

Digitized by Google

soll, in den Raisonnements oder in den Charakteren? Seine Pfiffigkeit ist nicht staatsklug, sondern nichtswürdig, seine Derbheit nicht bieder, sondern gemein, sein Spaſs nicht lustig, sondern lächerlich, seine Liebe nicht fröhlich, sondern unzüchtig. Seine Dichtungen sind für keinen sittsamen Menschen geschrieben, sondern das Unanständige und Geile für die Unzüchtigen, und das Ehrenrührige und Verletzende für die Neidischen und Nichtswürdigen."

So weit Plutarch. Nun ist noch übrig, daſs wir die Urtheile des Aristoteles mit neueren Urtheilen über dieselben Gegenstände zusammenhalten, um sie dadurch zu beleuchten. „Es haben's schon viele versucht," sagt Quinctilian VI, 3, 7., „aber noch niemand hat recht angeben können, worin das Lächerliche besteht." So steht es fast noch bis auf den heutigen Tag. „Daſs das Komische aus einem Kontraste zu erklären sei," sagt Vischer in der Schrift über das Erhabene und Komische p. 18., „hat man frühe entdeckt, und schon das ἁμάρτημα und αἶσχος des Aristoteles, die *turpitudo* und *deformitas* des Cicero de orat. II, 58. lassen sich darauf zurückführen. Home, Gerard, Batteux, Beattie, Priestley, Mendelssohn, Flögel, Eberhard erklären mit verschiedenen Modificationen das Komische aus dem Kontraste; Kants Erklärung sagt im Grunde dasselbe, ebenso die Definition Sulzers und Anderer, die das Komische in eine Ungereimtheit oder in ein Miſsverhältniſs setzen." Zu diesen Definitionen kann noch die von Goethe gefügt werden im Tagebuch Ottiliens B. XVII. p. 240. der Ausg. von 1828. „Das Lächerliche entspringt aus einem sittlichen Contrast, der auf eine unschädliche Weise für die Sinne in Verbindung gebracht wird." Ein Contrast ist allerdings nothwendig: aber auch das Rührende entspringt aus einem Contraste, der in die Sinne fallen muſs. Wenn z. B. Fiesko seine Gattin als Herzogin begrüſsen und im Triumph nach der Signora führen will, während sie erstochen von seiner Hand vor ihm liegt: so ist dieſs ein Contrast, und ein anschaulicher, und man könnte auch darüber lachen, wenn die Sache nicht so vernichtend wäre. So scheint also der ganze Unterschied auf das W e h e t h u e n d e hinauszulaufen. Aber giebt es denn ein Gebrechen, das nicht entweder das sittliche oder doch wenigstens das ästhetische Gefühl beleidigt? Etwas Schmerzliches oder Wehethuendes wird also allem Lächerlichen zu Grunde liegen (weſshalb man auch oft die Bemerkung hört: man sollte nicht darüber lachen, sondern weinen), allein es darf nicht so bedeutend sein, daſs sein Gefühl den Reiz zum Lachen, der durch die Anschauung des Contrastes erregt wird, unterdrückt. Groſs und

klein, erhaben und niedrig sind relative Begriffe, die folglich auf Vergleichung beruhen. Was z. B. wie Ursache und Wirkung zusammenhängt, von dem erwarten wir, daſs es sich entspreche und einander gleich sei. Wo aber die Wirkung unverhältniſsmäſsig groſs ist und die sichtbare Ursache um Vieles übertrifft, da sind wir erstaunt und empfinden Ehrfurcht und Bewunderung, indem wir eine mitwirkende unsichtbare Ursache ahnen, welche eben so sehr unserem Vermögen wie unseren Begriffen überlegen ist. Wo dagegen die Wirkung unverhältniſsmäſsig kleiner ist als die zu Tage liegende Ursache, da fühlen wir ebenfalls, daſs wir uns verrechnet, in unserer Erwartung betrogen haben, und verachten das, was sich als groſs angekündigt und klein geendigt hat. Das Erhabene ist noch nicht rührend, und das Niedrige noch nicht lächerlich. Das Gemüth muſs plötzlich und heftig durch ihre Empfindung getroffen werden: und diese Wirkung bringt der Contrast hervor. Ferner muſs dieser Contrast ein sittlicher sein. In der Natur giebt es weder Rührendes noch Lächerliches, auſser insofern etwas dem Moralischen analog ist, oder insofern wir ihm moralische Motive unterlegen.

Diese Erklärungen treffen groſsentheils mit demjenigen zusammen, was Vischer p. 159. geschrieben hat. Kants Definition, daſs das Lächerliche in einer plötzlichen Auflösung einer Erwartung in Nichts bestehe, bestimmt derselbe genauer, indem er sagt, veranlaſst werde die Erwartung durch ein sich ankündigendes, in mehr oder minder pathetischem Schwung begriffenes Erhabenes; aufgelöst werde sie durch das Bagatell eines bloſs der niederen Erscheinungswelt angehörenden Dinges, das diesem Erhabenen, vorher verborgen, nun auf einmal unter die Beine gerathe und es zum Fall bringe. Demgemäſs unterscheidet derselbe im Komischen zwei Elemente, ein ideelles (das Erhabene) und ein sinnliches (das Bagatell), und leitet nun daraus her, daſs die Komik eben so wenig der Angriffe auf das Höchste wie des Sich-Befassens mit dem Unanständigen und Cynischen entbehren könne. Dagegen ist zu bemerken, daſs, da das Erhabene nur in der Erwartung ein Erhabenes war, und nachdem es ins Bagatell übergegangen ist, selbst mit zum Bagatell wird, nie das wahrhaft Groſse, Wahre und Heilige lächerlich ist, sondern nur das, was sich anmaſst es zu sein. Also kann man das Erhabene und Heilige nie lächerlich machen, ohne daſs man es verdreht, d. h. parodirt: und das ist nicht die schönste und ächteste Komik, die das Erhabene in den Staub zieht. Was ferner den Kynismus betrifft, so ist es, wie Aristoteles gewiſs

ganz richtig bemerkt, ein groſser Unterschied, ob man alles schamlos beim Namen, und zwar beim gröbsten und gemeinsten, nennt, oder ob man „dieses Ingrediens durch die feineren Fäden, in die sich die Sinnlichkeit des gebildeten Menschen einspinnt, versteckt, und durch die feineren Wendungen, die dem Komiker eine gebildete Sprache reicht, mehr andeutet als ausspricht." Es ist unbegreiflich, wie Vischer die Angriffe auf das Wahre und Heilige eben sowohl als den Kynismus für ein nothwendiges Geschäft ächter Komik erachten konnte, da er doch anderseits anerkennt, daſs das Erhabene, welches dem Gelächter verfällt, nur in einem *nisus*, einer Intention zum Erhabenen bestanden, und seine eigne Ironie in sich getragen habe. „Jetzt finden wir, daſs es dem Erhabenen mit jenem *nisus* vornherein nicht recht Ernst gewesen sein könne, so sehr es dieſs sich und anderen verbarg; wir finden, daſs jetzt nur zum Vorschein kommt was vorher schon mit unter der Decke spielte, z. B. ein thörichtes Motiv in einer groſsartigen, glänzenden Handlung." Und trotzdem soll das Erhabene dadurch nicht geläugnet, nicht annullirt werden, als welches frivol wäre! trotzdem, daſs das Erhabene und das unendlich Kleine in einander spielen! Wie das möglich ist, das vermag bloſs ein moderner Philosoph zu begreifen. „Im Komischen ist das Erhabene das Wahre, und wieder nicht: denn es wird vom Niedrigen unterbrochen; das Niedrige ist das Wahre, und wieder nicht, denn es ist am und im Erhabenen: so ist denn das Eine und Andere wahr, das Wichtige unwichtig und das Unwichtige wichtig, der Gott des Unsinns nimmt die Welt in Besitz, alle Bestimmungen taumeln durch einander, alles ist gleichgiltig, und daſs alles gleichgiltig ist, ist auch wieder nicht wahr, und dieſs ist auch wieder nichts, und über der allgemeinen Auflösung alles Fixen und Festen steht nur das fröhliche Subject, das lachend die Hände in die Seite stemmt und auf die zur tollen Unruhe und zum Tanze des Widerspruchs verkehrte Welt heruntersieht." Als Definition einer gewissen Art zu philosophiren wäre diese Beschreibung vortrefflich (der Gott des Unsinns nimmt die Welt in Besitz, alle Bestimmungen taumeln durch einander, alles ist gleichgiltig, und daſs alles gleichgiltig ist, ist auch wieder nicht wahr, und dieſs ist auch wieder nichts, und über der allgemeinen Auflösung alles Fixen und Festen steht nur der Philosoph, der lachend die Hände in die Seite stemmt und auf die Verwirrung, welche er angerichtet hat, heruntersieht): aber als Bestimmung des Lächerlichen und seiner Wirkungen muſs sie uns mit Bangigkeit erfüllen. Denn es wäre wahrhaft gottlos, zu lachen, wenn solche Motive dem Lächerlichen zu Grunde lägen.

Wer lacht, kann keine Todsünde begehen, sprach Goethe's Mutter. Es gehört ein gewisser Grad des Leichtsinns dazu, um über irgend einen Uebelstand lachen zu können: denn immer ist das, was zum Lachen reizt, Gegenstand des Verdrusses für die, welche damit behaftet sind. So wie es aber den höchsten Grad der Gelassenheit im Schmerz und die schönste Erhebung über sein eignes Unglück bezeichnet, wenn man wie Hippolytos bei Euripides sagen kann: ich könnte über mich selbst weinen, wenn ich mir selbst gegenüber stehen und meinen Zustand wie in einem Bilde betrachten könnte: also beweist auch derjenige, welcher sich selbst zum Besten geben kann, eine schöne und liebenswürdige Erhebung über seine Mängel, von denen doch einmal in der Welt niemand ganz frei wird. Diese Freiheit des Gemüths oder, wenn man will, dieser Leichtsinn gegenständlicher Betrachtung ist die Stimmung, in welche uns die komische Poesie versetzen soll und will, und durch deren Erzeugung sie auch unmittelbar die gebührenden Wirkungen hervorbringt und ihre Absicht erreicht. Eine gewisse Reinigung und Befreiung wird also durch das Lachen, so wie durch die Rührung vollzogen. Diese Befreiung aber soll auf die Mängel, die Uebelstände, die menschlichen Gebrechen, die Unanständigkeiten, die Fehler und Laster, nicht auf das Uebergewaltige und Ungeheure und Erhabene gerichtet sein. Der Gemeinheit ist in der Welt nichts lästiger als die Erhabenheit. Es ist ihr daher nicht zu verdenken, daſs sie sich dieselbe vom Leibe zu schaffen sucht, indem sie sie negirt und parodirt. Der Teufel ist der Geist, der stets verneint. Wie könnt' er auch anders? Er müſste sich selbst umbringen, wenn er Gott nicht negiren und parodiren dürfte. Diese Gesinnnng hat auch ihre Poesie, die nirgends geistreicher, kunstvoller und vollendeter als im Aristophanes erschienen ist. Aristophanes ist der Dichter der Gemeinheit, die sich souverain weiſs nnd sich an der Würde und Erhabenheit hier nicht dnrch den Ostracismus, sondern durch bloſses Lachen rächt. Nnr ein freies Volk ist würdig eines Aristophanes, sagt Platen. Das ist ganz richtig: nur statt würdig sollte er fähig geschrieben haben. Die Groſsgesinnten und wahrhaft Würdigeu und Edlen dieses Volkes waren freisinnig genug, dem Volk sein Freiheitsgefühl auch in den Kunstgenüssen zu gönnen, gleichwie der Herr im Faust den Mephistopheles gar wohl neben sich leiden mag. So dachten Sokrates und Euripides und Plato, und so auch Aristoteles, der es deutlich ausspricht in dem obigen Urtheile.

Auf einer besseren sittlichen Grundlage aber ruht das an-

dere Lachen, welches die neuere Komoedie bezweckt, worüber Lessing in der Dramat. n. 29. also spricht: „die Komoedie will durch Lachen bessern, aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloſs und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst, in der Uebung unserer Fähigkeit, das Lächerliche zu bemerken, es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmeren oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken. Zugegeben, daſs der Geizige von Moliere nie einen Geizigen, der Spieler des Regnard nie einen Spieler gebessert habe, eingeräumt, daſs das Lachen diese Thoren gar nicht bessern könnte; desto schlimmer für sie, aber nicht für die Komoedie: ihr ist es genug, wenn sie keine verzweifelten Krankheiten heilen kann, die Gesunden in ihrer Gesundheit zu befestigen. Auch dem Freigebigen ist der Geizige lehrreich, auch dem, der gar nicht spielt, ist der Spieler unterrichtend: die Thorheiten, die sie nicht haben, haben andere, mit welchen sie leben müssen; es ist ersprieſslich, diejenigen zu kennen, mit welchen man in Collision kommen kann; ersprieſslich, sich wider alle Eindrücke des Beispiels zu verwahren. Ein Präservativ ist auch eine schätzbare Arznei, und die ganze Moral hat kein kräftigeres, wirksameres als das Lächerliche." Diese Bemerkungen Lessings sind groſsentheils richtig, aber nicht ganz. Man muſs weder an Bessern noch an Unterrichten denken, wenn man von der Poesie spricht. Bessern soll uns der Moralist und belehren der Philosoph über unser moralisches Wesen. Es ist aber ein Unterschied, ob ein Prediger, sei es auch ein Abraham a Sancta Clara, den Geizigen schildert, oder Theophrast es thut in seinen Charakteren, oder Moliere in seiner Komoedie. Moliere's *Avare* hat wohl noch keinen Geizigen gebessert. Wenn sie aber auch nur einmal ein Lächeln einem Geizhals abgewonnen hat, so ist sie nicht ohne heilsame Wirkung geblieben. Denn man kann über keinen Uebelstand lachen, ohne wenigstens in dem Augenblick, da man lacht, über ihn erhaben zu sein.

Nun haben wir ferner noch kurz anzugeben, durch welche Mittel der Komiker seinen Zweck erreicht, und was er als das Wesentlichste zu berücksichtigen hat. Die Laster sind eine sehr ernste und bedenkliche Sache, und kein Uebelstand, kein Versehen ist so unbedeutend, daſs nicht daraus die verderblichsten Folgen entspringen könnten, wie ja die Tragoedien überall zeigen. Will uns also der Dichter lachen machen und in der Stimmung

des Leichtsinns erhalten, welche hiezu nothwendige Bedingung ist, so darf er keine verderblichen Folgen zeigen und kein so bedeutendes Unglück entstehen lassen, welches die menschliche Theilnahme im höheren Grade erregen und das Lachen verscheuchen müſste. Dieses abgerechnet, kann er die nämlichen Begebenheiten wie die Tragoedie, und sogar auch die nämlichen Personen gebrauchen. Oder ist es nicht lächerlich, wenn ein junger Bursche, wie Oedipus, ohne es zu wissen, seine Mutter freit, und sich glücklich schätzt, ein Reich als Mitgift zu erhalten, das ihm schon durch die Geburt gehört hat? Die Verwirrung, welche aus solchen tollen Handlungen entsteht, kann auch recht gefährlich werden: aber zuletzt müssen die Gewitterwolken wie Seifenblasen zerplatzen und die drohenden Donner in ein Nichts verpuffen, und Orest und Menelaos (sagt Aristoteles), wenn sie auch noch so grimmig gedroht haben, müssen als gute Freunde von einander scheiden, und keiner dem anderen ein Leid anthun. Wenn daher in der Tragoedie das ernste und strenge Fatum die Welt regiert und seine Forderungen unerbittlich eintreibt; so herrscht dagegen in der Komoedie der launige, schelmische Kobold,

„Der auf dem Dorf die Dirnen zu erhaschen,
Zu necken pflegt, den Milchtopf zu benaschen;
Durch den der Brau miſsräth, und mit Verdruſs
Die Hausfrau athemlos sich buttern muſs;
Der oft bei Nacht den Wandrer irre leitet,
Dann schadenfroh mit Lachen ihn begleitet.
Er locket wiehernd mit der Stute Ton
Den Hengst, den Haber kitzelt in der Nase:
Auch lauscht er wohl in der Gevattrin Glase,
Wie ein gebratner Apfel klein und rund,
Und wenn sie trinkt, fährt er ihr an den Mund,
Daſs ihr das Bier die platte Brust betriefet.
Zuweilen hält, in Trauermähr vertiefet,
Die weise Muhme für den Schemel ihn:
Er gleitet weg, sie setzt zur Erde sich
Auf ihren Steiſs, und schreit: Prdauz! und hustet:
Der ganze Kreis hält sich die Seiten, prustet,
Lacht lauter dann, bis sich die Stimm' erhebt:
Nein, solch ein Spaſs sei nimmermehr erlebt!"

Wenn daher das finstere Verhängniſs den weisen, klugen Oedipus, der das Räthsel vom Menschen löst, mit solcher Blindheit umherführt, daſs er seinen Vater erschlägt, indem er seinen Feind zu tödten meint, seine Mutter ehelicht, indem er einen herrli-

chen Lohn für Rettnng eines Volkes zu gewinnen glaubt, sich selbst mit Flnch und Verbannnng belegt, indem er sein Reich zu sichern strebt, und endlich die unnützen Augen sich ansreiſst, um arm und hülflos umherznschweifen, bis ihm die Götter eine ruhige Stätte zum Sterben vergönnen: so macht dagegen jener Schalk die gefühlige Königin Titania in einen hausbackenen Weber verliebt, und läſst sie mit den zartesten Empfindungen für den Eselskopf schwärmen.

Zweitens ist nichts an sich lächerlich: es wird crst lächerlich durch die Vorstellung, welche wir ihm unterschieben, wie Jean Paul richtig bemerkt hat. „Wir leihen demjenigen, den wir etwas Komisches vollbringen sehen, unsere, der Zuschauer, Einsicht in die Verkehrtheit seines Thuns, und erzengen durch das Setzen dieses Widersprnchs die unendliche Ungereimtheit. Wenn z. B. Sancho Pansa eine ganze Nacht hindurch sich über einem seichten Graben in der Schwebe erhält, weil er meint, es klaffe ein ungeheurer Abgrnnd unter ihm, so wäre dieser einfache, reale Contrast noch nicht komisch, sondern willkührlich schieben wir Sancho durch einen unberechenbar schnellen Akt der Phantasie unter, daſs er im Grnnd selbst wisse, daſs hier kein Abgrund vorhanden sei, und dennoch solche Mittel ergreife, sich vor dem Sturz in denselben zu schützen: nun erst erscheint uns sein Thnn als ein verkehrtes. Wenn in Hogarths reisenden Komoedianten das Trocknen von Strümpfen an Wolken lachen macht, so geschieht es, weil uns durch die Plötzlichkeit dieses Anblicks der flüchtige Glaube aufgedrnngen wird, daſs es einem Menschen einfallen könne, wahre Wolken als Waschseile zn gebrauchen. Ohne jenes voreilige Unterschieben würde das Paaren des Ungleichartigsten noch kein Lachen gebähren: denn was ist nicht zu gleicher Zeit Unähnliches z. B. unter dem Nachthimmel ohne komische Gewalt beisammen — die Nebelflecken — Nachtmützen — Milchstraſsen — Stalllichter — Nachtwächter — Spitzbnben u. s. w." Von dieser Art komischer Verblendung (Ἄτη) sind die Koboldstreiche des Znfalls (wenn er z. B. einem gravitätisch-schreitenden Manne die Hosen platzen macht) nicht verschieden: denn wir schieben dem, welchem dieſs begegnet, die Vorstellung unter, daſs anch dieſs mit znr Gravität gehöre.

Das Vermögen, dergleichen Dummheiten oder Widersprüche zu finden oder zu erfinden, denen man solche Vorstellungen unterschiebt, heiſst Witz (*urbanitas*). Das Lächerliche, sagt Cicero, besteht in einem Uebelstande, einer Häſslichkeit oder Unanständigkeit: wenn man sie an einem anderen zeigt, so ist es Witz, wenn sie den Sprechenden selbst trifft, so ist es Dummheit. Es

Digitized by Google

giebt so vielerlei Arten des Lächerlichen, als es Arten des Witzes giebt, und es kommt auf die Bildung, die Gemüthsstimmung, den Charakter des Redenden oder Dichtenden an, welche Art von Witz er üben und welcher derartigen komischen Gattung er sich bedienen wird. Weil aber somit das Lächerliche nicht in den Dingen objectiv vorhanden ist, sondern erst durch die Art der Auffassung entsteht, so ist klar, daſs der Dichter einen Theil seines Wesens in die Dichtung überträgt, und somit idealisirt. „Die Narren," sagt Lessing Dramat. n. 22., „sind in der ganzen Welt platt und frostig und ekel: wenn sie belustigen sollen, muſs ihnen der Dichter etwas von dem Seinigen geben. Er muſs sie nicht in ihrer Alltagskleidung, in der schmutzigen Nachlässigkeit auf das Theater bringen, in der sie innerhalb ihrer vier Pfähle herumträumen. Sie müssen nichts von der engen Sphäre kümmerlicher Umstände verrathen, aus der sich ein jeder gern hernusarbeiten will. Er muſs sie aufputzen, er muſs ihnen Witz und Verstand leihen, das Armselige ihrer Thorheiten bemänteln zu können, er muſs ihnen den Ehrgeiz geben, damit glänzen zu wollen." „Vollendete Dummheit," sagt Jean Paul, „wird schwer lächerlich, weil sie uns das Leihen unserer contrastirenden Einsicht erschwert und verbeut. Daher wächst das Lächerliche mit dem Verstande der lächerlichen Person. Daher bereitet sich der Mensch, der sich über das Leben und dessen Motive erhebt, das längste Lustspiel, weil er seine höheren Motive den tieferen Bestrebungen der Menge unterlegen und dadurch diese zu Ungereimtheiten machen kann."

Es ist unrichtig was Lessing in der Dramat. n. 51. sagt, daſs in der Komoedie die Charaktere das Hauptwerk seien, die Situationen aber nur die Mittel, jene sich äuſsern zu lassen und ins Spiel zu setzen. Das gilt von einer gewissen Gattung von Komoedien, etwa der Moliereschen, aber nicht von allen, nicht von der Menander-Terenzischen, nicht von der Shaxpearschen. Giebt es ein komischeres Stück als den Sommernachtstraum? Und hier sind doch gewiſs die Situationen die Hauptsache. Es findet also in dieser Beziehung kein Unterschied zwischen der Komoedie und Tragoedie statt, und man kann, mit Ausnahme der pathetischen Gattung, eben so viele Arten von Komoedien zählen, als Aristoteles Arten von Tragoedien angegeben hat.

Zum Schluſs scheint es nicht ungeeignet, einige Urtheile alter und neuer Dichter über den Werth der Komoedie in Vergleichung mit der Tragoedie hier mitzutheilen.

„Die Komoedie," sagt Horaz Br. II, 1, 168., „weil sie ih-

ren Stoff aus dem gemeinen Leben nimmt, scheint am wenigsten Schweiſs zu kosten, aber sie hat desto mehr Schwierigkeiten, je weniger man ihr zu gut hält. Siehe, wie schlecht Plautus den Charakter des verliebten Jünglings, den des genauen Vaters, den des tückischen Kupplers durchführt! wie wenig Dossenus Maſs hält beim gefräſsigen Schmarotzer, mit wie schlotterigem Schuh er über die Bretter geht" u. s. w. Eben so urtheilt Moliere in der Frauenschule: „Es ist viel leichter, sich zu groſsartigen Empfindungen hinaufzuschrauben, dem Glück zu trotzen in Versen, das Geschick anzuklagen und den Göttern Hohn zu sprechen, als in rechter Weise auf die Lächerlichkeiten der Menschen einzugehen und die Fehler aller Welt ergötzlich auf dem Theater nachzuahmen. Wenn ihr Heroen mahlt, so macht ihr was ihr wollt: es sind Bilder zum Vergnügen, bei denen man nicht fragt, ob sie getroffen sind, und ihr braucht bloſs dem Schwung der Phantasie zu folgen, welche oft das Wahre fahren läſst, um das Wunderbare zu haschen. Aber wenn ihr wirkliche Menschen schildert, so müſst ihr sie nach der Natur auffassen, man fordert von solchen Bildern, daſs sie getroffen seien, und ihr habt nichts geleistet, wenn man in ihnen nicht die Menschen eurer Zeit wiedererkennt. Kurz, in ernsthaften Stücken genügt es, um nicht durchzufallen, gute Gedanken gut eingekleidet vorzubringen: aber das ist bei weitem noch nicht genug in den anderen: man muſs scherzen, und es ist eine erstaunlich schwere Aufgabe, vornehme Leute lachen zu machen." Der Komiker Antiphanes bei Athen. VI. p. 222 folg. preist die Tragoedie glücklich wegen ihrer historischen Stoffe. Sobald die Zuschauer nur einen Namen wie Oedipus, Alkmäon u. s. w. vernehmen, so sind sie auch schon über alle Verhältnisse derselben unterrichtet. So leicht als man den Finger aufhebt, setzen sie die Maschine in Bewegung, und den Zuschauern ist Genüge geleistet. „Uns," sagt er, „geht es nicht so gut: wir müssen die Charakter, die Fabel, das Vorangehende, das Gegenwärtige, die Katastrophe, die Exposition, Alles erfinden: und wenn irgend etwas daran mangelt, so werden Chremes und Pheidon ausgezischt, aber einem Peleus und Tydeus und Teukros geht das alles hin." So sagt auch Diphilus, indem er einige hochtrabende Redensarten aufziehen läſst, daſs der Tragoedie alles Mögliche zu thun und zu sagen erlaubt sei. Schiller endlich in der Abhandlung über naive und sentimentale Dichtung äuſsert sich über dieses Verhältniſs folgender Maſsen: „Es ist mehrmals gestritten worden, welche von beiden, die Tragoedie oder die Comoedie, vor der andern den Rang verdiene. Wird damit bloſs gefragt, welche von beiden das wichtigere Object

behandle, so ist kein Zweifel, daſs die erstere den Vorzug behauptet; will man aber wissen, welche von beiden das wichtigere Subject erfordere, so möchte der Ausspruch eher für die letztere ausfallen. In der Tragoedie geschieht schon durch den Gegenstand sehr viel, in der Komoedie geschieht durch den Gegenstand nichts, und alles durch den Dichter. Da nun bei Urtheilen des Geschmacks der Stoff nie in Betrachtnng kommt, so muſs natürlicherweise der ästhetische Werth dieser beiden Kunstgattungen in umgekehrtem Verhältniſs zu ihrer materiellen Wichtigkeit stehen. Den tragischen Dichter trägt sein Object, der komische hingegen muſs durch sein Subject das seinige in der ästhetischen Höhe erhalten. Jener darf einen Schwung nehmen, wozu soviel eben nicht gehört; der andere muſs sich gleich bleiben und muſs also schon dort **sein** und dort zu Hause sein, wohin der andere nicht ohne einen Anlauf gelangt. Und gerade das ist es, worin sich der schöne Charakter von dem erhabenen unterscheidet. In dem ersteren ist jede Gröſse schon enthalten, sie flieſst ungezwungen und mühelos aus seiner Natur, er ist dem Vermögen nach ein Unendliches in jedem Punkt seiner Bahn; der andere kann sich zu jeder Gröſse anspannen nnd erheben, er kann durch die Kraft seines Willens aus jedem Zustande der Beschränkung sich reiſsen. Dieser ist also nur ruckweise und mit Anstrengung frei, jener ist es mit Leichtigkeit und immer."

Digitized by Google

Fragmente über die Redetheile.

Diese, bereits oben erwähnten, Fragmente sind unverständlich, wenn man nicht die Schrift über den Ausdruck der Gedanken (*περὶ ἑρμηνείας*) zu Hilfe nimmt. Aristoteles sagt daselbst, daſs die Abhandlung von den Begriffen und Sätzen mehr der Rhetorik oder der Poetik als der Abhandlung über den Ausdruck der Gedanken angehöre (p. 17. c. 4. *ῥητορικῆς γὰρ ἢ ποιητικῆς οἰκειοτέρα ἡ σκέψις* — ferner *ἔστι δὲ ἄλλης πραγματείας τοῦτο εἰπεῖν*). Demnach mag er wohl diesen Gegenstand, nachdem er ihn in der Rhetorik übergangen hatte, in der Poetik nachgeholt und dabei über die Redetheile dasjenige geschrieben haben, was uns der Epitomator mitgetheilt hat. Dasselbe ist noch keineswegs richtig verstanden worden, und wir hoffen Einiges zu seiner Erklärung beitragen zu können. Wir wollen dabei im Voraus bemerken, daſs Aristoteles mehr die logischen, als die grammatischen Verhältnisse berücksichtigt, weſshalb wir nicht wohlthun würden, uns der herkömmlichen grammatikalischen Benennungen, wie Nomen, Verbum u. s. w., zu bedienen.

XX, 1—8. Des Ausdrucks Bestandtheile aber sind überall folgende: 1) Grundstoff (Buchstabe), 2) Sylbe, 3) Verbindung (Partikel), 4) Benennung (Nomen), 5) Aussagung (Verbum), 6) Beugung (Flexion), 7) Begriff.

G r u n d s t o f f ist ein untheilbarer Laut, aber nicht jeder, sondern aus welchem ein verständlicher Laut werden kann *). Denn auch die thierischen Laute sind untheilbar, die ich aber nicht Grundstoffe nenne. Theile desselben sind: 1) Selbstlauter, 2) Halblauter, 3) Nichtlauter. Selbstlauter ist was ohne Articulation vernehm-

*) Das Wort *φωνή*, welches wir durch Laut übersetzt haben, faſst Aristoteles im weitesten Sinn, so daſs es ihm nicht allein auch ganze Wörter, sondern auch ganze Sätze bezeichnet. Wir reichen daher mit e i n e m Worte bei der Uebersetzung nicht aus, und werden an anderen Stellen es durch A u s d r u c k und W ö r t e r wiedergeben müssen.

bar ist, wie *A* und *O*. Halblauter ist was mit Articulation vernehmbar wird, wie *S* und *R*. Nichtlauter ist was mit Articulation für sich noch keinen vernehmbaren Laut giebt, und nur mit einem Lautenden verbunden vernehmbar wird, wie *G* und *D*.

Die Halbvokale oder *liquidae* kann man forttönen lassen, ohne Hinzunahme eines Vokales, z. B. *rrr*, *sss*: man kann sie sogar mit einem Consonanten in der Weise verbinden, daſs sie die Stelle eines Vokales einnehmen, z. B. in dem Laute, in welchem man den Pferden das Zeichen zum Stillstehen giebt, *brrr*: endlich werden einige von ihnen in gewissen Sprachen wirklich wie Vokale gebraucht, z. B. *ṛ* im Sanskrit. Diesen Unterschied hat Aristoteles sehr fein beobachtet.

Diese Grundstoffe unterscheiden sich nach der Mundlage und den Mundstellen, nach dem Gehauchtsein und Nichtgehauchtsein, nach der Länge und Kürze, ferner nach der Höhe und Tiefe und der Mitte von beiden. Die Untersuchung über jedes Einzelne gehört in die Metrik.

Nach der Mundlage unterscheiden sich die Buchstaben in folgender Weise:

weiteste	mittlere	geringste Mundöffnung.
A	*I*	*U*
R	*L*	*N*
K	*T*	*P*
H	*S*	*W*.

Nach den Mundstellen eben so:

Gaumen-	Zungen-	Lippenlaute.
K	*T*	*P*
H	*S*	*W*
R	*L*	*M*
A	*I*	*U*.

Nach der Aspiration:

χ	γ	κ
ῥ	ῤ	ϱ
F. V	*B. W*	*P*.

Nach der Länge und Kürze:

η	ε
ω	ο u. s. w.

Nach der Höhe und Tiefe:
I *A* *U* u. s. w.

Sylbe ist ein sinnentbehrender Laut, aus Nichtlauter und Lautendem zusammengesetzt. Denn *Gr* mit und ohne *A* macht eine Sylbe aus, z. B. *Gra*. Auch über diese Unterscheidungen kommt die Betrachtung der Metrik zu.

Verbindung (Partikel) ist ein sinnentbehrender Laut, welcher die Einheit sinnenthaltender Wörter aus mehreren Wörtern weder hindert noch bewirkt, und sowohl an den äuſsersten Enden als auch in der Mitte zugefügt wird *), wenn er nicht zu Anfang des Satzes selbstständig zu stehen fordert, z. B. *μέν*, *ἤτοι*, *δή*: oder ein sinnentbehrender Laut, welcher aus mehreren sinnenthaltenden Wörtern einen einzigen sinnenthaltenden Ausdruck zu bilden bestimmt ist, z. B. *um*, *über* u. s. w.: oder ein sinnentbehrender Laut, welcher Anfang oder Ende eines Satzes oder dessen Trennung anzeigt.

Quinctilian I, 4, 18. und andere bezeugen, daſs Aristoteles und Theodektes bloſs die drei Redetheile, Nomen, Verbum und Partikel, angeben. Trotzdem hat ein Abschreiber hier in diese Definitionen das Wort *ἄρθρον* eingeschoben, und dadurch eine solche Verwirrung angerichtet, daſs die Ausleger weder zu rathen noch zu helfen gewuſst haben. Daſs Aristoteles den Artikel kannte, ist keine Frage: denn in der Rhetorik thut er auch dessen Erwähnnng: aber darans folgt nicht, daſs er ihn hier als einen besonderen Redetheil neben der Partikel mit aufgeführt haben muſs. Er giebt drei Definitionen, von denen die erste auf die Conjunction und Partikel im engeren Sinne, die andere auf die Präposition, die dritte auf das Relativum paſst. Von der ersten also sagt er: Sie ist ein Laut (Wort), welcher für sich keinen Sinn enthält, aber andere Laute (Wörter), welche für sich einen Sinn enthalten, entweder verbindet (wie *und*) oder trennt (wie *oder*), und entweder bald nach dem Anfange des Satzes (Begriffes) gesetzt zu werden pflegt (wie *μέν*) oder gegen das Ende hin oder

*) Daſs hinter *φωνῶν* ein Komma gesetzt, und sodann *πεφυκυῖα συντίθεσθαι* geschrieben und mit dem Folgenden in Verbindung gesetzt werden muſs, haben bereits andere gesehen.

in der Mitte (wie τοί, δή), oder auch, ohne an ein anderes Wort sich anzulehnen, ganz zu Anfang gestellt werden kann, wie ἤτοι. Von der Präposition sagt er: Sie ist ein Wort, welches für sich keinen Sinn enthält, aber andere Wörter, welche für sich einen Sinn enthalten, mit einander in Verbindung setzt und vermittelt. Die im Texte erst bei der dritten Definition angeführten Beispiele von Partikeln (οἷον τὸ ἀμφὶ καὶ τὸ περὶ καὶ τὰ ἄλλα: statt ἀμφὶ indeſs haben die Handschriften φμι, woraus φημὶ gemacht worden ist) muſsten hieher gesetzt werden. Z. B. λέγειν περὶ σοφίας ist ein Begriff aus zweien durch die Präposition vermittelt. Vom Relativum endlich, gleichviel ob es adjectivisch wie ὅς, *qui*, oder adverbialisch wie οὗ, ᾗ ist, sagt Aristoteles: Es ist ein Wort, welches für sich keinen Sinn giebt, aber Anfang oder Ende eines Satzes oder Trennung der Sätze (und somit auch Verbindung) bezeichnet. Das Ende des einen Satzes ist der Anfang des anderen: das Relativum aber, sofern es das Demonstrativum mit in sich schlieſst, zumal in der Attraction, kann eben so wohl dem ersten als dem zweiten Satze anzugehören scheinen.

Benennung ist ein conventionelles, sinnenthaltendes Wort ohne Zeitbezeichnung, dessen Bestandtheile für sich keinen Sinn anzeigen wollen: denn in den Compositis werden die Bestandtheile nicht als für sich bedeutend gebraucht, z. B. in Gottlieb hat lieb keine Bedeutung für sich.

Dieſs drückt Aristoteles in der Schrift von der Auslegung genauer also aus: „In Κάλλιππος will ἵππος für sich nichts bedeuten, so wie es dagegen bedeuten will in dem Begriffe καλὸς ἵππος. Indeſs verhält sich's mit den zusammengesetzten Namen anders als mit den einfachen: denn bei diesen hat der Theil in keiner Weise einen Sinn für sich, bei jenen aber könnte er's zwar, gilt aber nichts für sich genommen, wie z. B. in ἐπακτροκέλης das κέλης für sich nichts gilt. Unter conventionell aber oder „nach Uebereinkommen" verstehe ich das, daſs keine Benennung durch die Natur geschaffen ist, sondern dadurch, daſs sie ein Zeichen für den Verkehr wird. Denn auch die unarticulirten Laute der Thiere zeigen etwas an, deren doch keiner eine Benennung ist."

XXI, 12. Von den Benennungen selbst aber sind die einen männlich, die anderen weiblich, die dritten unent-

schieden. Männlich sind die, welche auf *N*, *P* und *Σ* und auf die aus diesem entstehenden Doppellaute *Ψ* und *Ξ* ausgehen; weiblich sind die, welche auf die stets langen Vokale *H* und *Ω* und auf ein langes *A* ausgehen, so daſs also die Laute, auf welche die beiden Geschlechter endigen, der Zahl nach gleich sind: denn *Ψ* und *Ξ* sind Eins mit *Σ*. Auf Nichtlauter endigt kein Nomen noch auch auf kurzen Vokal, ausgenommen drei auf *I* (*μέλι*, *κόμμι*, *πέπερι*) und fünf auf *Υ*, nämlich *πῶϋ*, *νᾶπυ*, *γόνυ*, *δόρυ*, *ἄστυ*. Die Neutra endigen auf kurze Vokale und auf *N* und *Σ*.

XX, 9—12. Aussagung ist ein conventionelles sinnenthaltendes Wort, das zugleich die Zeit bezeichnet, und dessen Bestandtheile für sich nichts bedeuten wollen, eben so wie beim Nomen: z. B. Mensch und schwarz deuten keine Zeit an, aber geht und gieng bezeichnen zugleich mit die Gegenwart und die Vergangenheit.

„Die Mitbeziehnng der Zeit," sagt Aristoteles am genannten Orte, „ist also gemeint: *ὑγίεια* z. B. ist eine Benennung, aber *ὑγιαίνει* eine Aussagnng, weil es das jetzige Stattfinden zugleich mitbezeichnet: auch ist es immer Zeichen einer Aussage über etwas anderes, z. B. über ein Snbject oder am Subjecte haftend." Das Verbum, sagt Qninctilian, ist die Bedeutung, der Inhalt des Satzes, das Nomen der Stoff desselben: jenes enthält den Ausspruch selbst, dieses den Gegenstand (*subiectum* deſswegen genannt), von welchem er gilt.

Flexion ist am Nomen und Verbum, theils das wessen und wem u. s. w. anzeigend, theils Einheit und Mehrheit, z. B. Menschen oder Mensch, theils das den Vortrag Betreffende, wie Ungewiſsheit oder Befehl: z. B. gieng, geh sind Flexion eines Verbi in derselben Classe.

„Philons, Philonen und dergleichen sind keine Benennungen, sondern Abbeugungen einer Benennung. Der Begriff davon ist zwar im Uebrigen überein, nur daſs sie, mit ist, war oder wird sein verbunden, nicht etwas ausdrücken, das wahr

oder falsch ist, was doch die Benennung immer thut: z. B. Philons ist oder ist nicht: denn damit ist noch nichts Wahres oder Falsches ausgedrückt. Eben so sind genas oder wird genesen nicht Aussagungen, sondern Flexion einer Aussagung. Sie unterscheiden sich aber von der Aussagung dadurch, daſs diese die Gegenwart anzeigt, jene aber die vor und hinter der Gegenwart liegende Zeit. Für sich gebraucht sind die Aussagungen Benennungen und bezeichnen etwas (denn der Sprechende fixirt den Gedanken und der Hörende bekommt einen Anhalt); aber ob etwas ist oder nicht ist, zeigen sie noch nicht an. Denn Sein oder Nichtsein ist nicht Zeichen von der Sache, auch nicht, wenn man das Seiende für sich ohne einen Zusatz sagt. Denn für sich ist es nichts, sondern ein hinzukommendes Zeichen einer Verbindung, die man ohne das Ganze nicht erkennen kann."

Begriff ist ein conventioneller sinnenthaltender Ausdruck, von welchem manche Theile für sich einen Sinn haben,

„als Ausspruch, aber nicht als Urtheil," setzt Aristoteles a. a. O. hinzu, „z. B. ἄνθρωπος hat einen Sinn, aber nicht den, daſs etwas ist oder nicht ist, sondern es wird erst Behauptung oder Verneinung, wenn noch etwas hinzukommt. Eine Sylbe aber von ἄνθρωπος hat keinen Sinn, noch hat in μῦς das ῦς einen Sinn, sondern ist ein bloſser Laut. In den Compositis hat zwar der Theil einen Sinn, aber, wie gesagt, nicht an sich. Jeder Begriff hat zwar Bedeutung, aber nicht als ein Naturerzeugniſs, sondern, wie gesagt, durch Uebereinkunft. Eine Behauptung enthält nicht jeder, sondern nur der, in welchem Wahres oder Falsches enthalten ist. Das ist aber nicht in allen enthalten, z. B. der Wunsch ist zwar ein Begriff, aber weder wahr noch falsch." Damit stimmt Folgendes überein.

Denn nicht jeder Begriff besteht aus Aussagung und Benennung, wie die Definition „der Mensch ist ein zweibeiniges Geschöpf," sondern ein Begriff kann auch ohne Aussagung sein: doch wird er immer einen sinnenthaltenden Bestandtheil haben, z. B. in gehen und Kleon.

Nun erst können wir angeben, was Aristoteles einen Begriff nennt. Die *casus recti* des Nomens sind ihm Benennung, die *ca-*

sus obliqui Flexion: ingleichen der Indicativ Präsentis des Verbi ist ihm Aussagung, alles Uebrige Flexion. Begriff (λόγος) ist das Gemeinsame, unter welchem er alles dieses zusammenfaſst, aber noch mehr als dieses: denn auch der Satz ist ihm Begriff. Somit unterscheidet er Urtheilsbegriff (λόγος ἀποφαντικός) und Wortbegriff und sagt darum: nicht jeder Begriff enthalte ein Urtheil, aber jeder einen Sinn für sich, wie jede Benennung und jede Aussagung. Auch unterscheidet er zusammengesetzte Begriffe, wie zusammengesetzte Benennnngen und Aussagungen u. s. w. Schönes Pferd nennt er einen Begriff. Deutlich unterscheidet er Begriff und Benennung im Eingang zu den Kategorien: „Gleichnamiges ist wo bloſs die Benennung gemein ist, während der der Benennung zu Grunde liegende Begriff der Substanz verschieden ist, z. B. Geschöpf kann sowohl ein Mensch als ein gemahltes Thier sein. Hier ist also der Name gemeinschaftlich, aber der dem Namen zu Grunde liegende Begriff verschieden: denn wenn man definiren wollte, was ein jedes von beidem zum Geschöpfe macht, so würde man für jedes einen eigenthümlichen Begriff angeben. Einnamiges (συνώνυμα) ist wo sowohl die Benennung als auch der der Benennung zu Grunde liegende Begriff der Substanz gemein ist, z. B. Geschöpf ist sowohl der Mensch als auch das Rind: denn Mensch und Rind werden mit gemeinschaftlicher Benennung Geschöpf genannt, und der Begriff der Substanz ist ebenfalls der nämliche: denn wenn man die Definition von beidem geben wollte, was ein jedes davon zum Geschöpfe macht, so würde man den nämlichen Begriff aufstellen."

Vom Urtheilsbegriff aber sagt Aristoteles im Ausdruck der Gedanken Folgendes: „Einheit hat erstlich der bejahende Urtheilsbegriff, sodann der verneinende: die anderen erhalten durch die Verbindung (Partikel) Einheit. Es muſs aber jeder Urtheilsbegriff aus einem Verbum oder der Flexion eines Verbums bestehen: denn z. B. die Definition vom Menschen, wenn nicht ist oder war oder sein wird u. s. w. beigefügt wird, ist noch kein Urtheilsbegriff. Warum aber „zweifüſsiges Landthier" etwas Einheitliches ist (denn das bloſse Beisammenstehen macht es doch nicht einheitlich), diese Erörterung gehört nicht hieher. Einheit hat der Urtheilsbegriff, wenn er entweder Eines bedeutet oder durch eine Verbindung (Partikel) eins ist, Mehrheit aber haben die, welche Mehreres und nicht Eines bedeuten oder unverbunden sind." Hiemit stimmt Folgendes überein:

Einheit hat der Begriff auf zweierlei Weise, entweder wenn er Eines bedeutet oder wenn er aus Mehre-

rem durch eine Verbindung (Partikel) eins ist, z. B. „die Ilias zwar" u. s. w. ist durch Verbindung eins, aber die Definition vom Menschen dadurch, daſs sie Eins bedeutet.

Der Urtheilsbegriff ist immer einheitlich durch die Bedeutung: aber bloſse Satztheile, welche aus mehreren Worten bestehen, müssen ihre Einheit erst durch eine Partikel erhalten, z. B. Vater und Mutter, die Burg bei Troja. Einheit entsteht ferner durch den Wechselbezug, z. B. in zweifüſsiges Landthier. Endlich giebt es verbundene Sätze, welche ein einziges Urtheil bilden, z. B. die Ilias zwar, aber nicht die Odyssee, ist von Homer verfaſst.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY CALIFORNIA

Nachweisung
der
Kapitel und Paragraphen des Textes
nach der herkömmlichen Anordnung.

(Die Zählung der Paragraphen ist wie in der Ausgabe von F. Ritter.)

Cap.	§.	S.
I,	1	1
	2—3	3
	4—6	9 f.
	7—9	27 f.
	10	10
II,	1—4	16
III,	1—2	20
	3	73
	4	20
IV,	1—6	61
	7—10	69
	11—14	75
	15	82
V,	1	265
	2—3	82
	4—5	109 f.
VI,	1—8	113 f.
	9-19	122
VII,	1—7	144 f.
VIII,	1—4	156 f.
IX,	1—9	34 f.
	10—12	167
X. XI.		160 ff.
XII,	1—3	128 f.
XIII,	1-8	170 f.
XIV,	1—11	185 ff.
XV,	1—6	192 f.
	7	246
	8—9	193
XVI,	1—8	164 f.
XVII,	1	247
	1—2	51
	3—5	41
XVIII,	1	136
	2	137
	3	140
	4—6	149
	7	157
XIX,	1—3	205
	4—5	206 f.
XX,	1—8	281 ff.
	9—12	285 ff.
XXI,	1—11	207 ff.
	12	284 f.
XXII,	1—10	210 ff.
XXIII,	1—4	225 f.
XXIV,	1—6	234 f.
	7	226
	8—10	245 f.
	11	209
XXV,	1—8	251 ff.
	9—16	257 f.
	17	256
	18	258
	19	256
	20	259
XXVI,	1—8	261 ff.

Digitized by Google

Von demſelben Verfaſſer erſchien im vorigen Jahre:

Euripides restitutus sive scriptorum Euripidis ingeniique censura, quam faciens fabulas quae exstant explanavit examinavitque, earum quae interierunt reliquias composuit atque interpretatus est, omnes quo quaeque ordine natae esse videntur disposuit et vitam scriptoris enarravit. 2 Voll. gr. 8. 5 Thlr.

In gleichem Verlag ſind folgende Werke erſchienen:

Ackermann, C., Dr., das Chriſtliche im Plato und in der Platoniſchen Philoſophie. gr. 8.

Aeſchylos, vier Tragödien, überſetzt von Fr. L. Graf zu Stolberg. 8. Umriſſe dazu von Flaxman.

Bellermann, Chr. Fr., über die älteſten chriſtlichen Begräbnißſtätten und beſonders die Katakomben in Neapel mit ihren Wandgemälden. Ein Beitrag zur chriſtlichen Alterthumskunde. Mit 12 color. und 3 ſchwarzen Abbildungen. gr. 4.

Bengel, Ern. Theoph., Opuscula academica edidit indicesque adiecit F. G. Pressel. 8 mai.

Bindſeil, Heinr. E., Abhandlungen zur allgem. vergl. Sprachlehre. 1) Ueber Begriff und Object der Sprache und Phyſiologie ihrer Laute. 2) Ueber die verſchiedenen Bezeichnungen des Genus in den Sprachen. gr. 8.

Bötticher, W., Prophetiſche Stimmen aus Rom, oder das Chriſtliche im Tacitus und der typiſch prophetiſche Charakter ſeiner Werke in Beziehung auf Roms Verhältniſſe zu Deutſchland. gr. 8. 2 Bände.

Braunſchweig, J. D., Geſchichte des allgemeinen politiſchen Völkerlebens im Alterthum. Die Aethiopiſche Völkerfamilie. Meroe und Aegypten. gr. 8.

Commentarii vetusti in Iuvenalis satiras. Post Pithaei curas virorum doctorum suisque notis instruxit D. A. G. Cramer. gr. 8.

Deinhardt, J. H., Der Gymnaſial-Unterricht nach den wiſſenſchaftl. Anforderungen der jetzigen Zeit. gr. 8.

Demoſthenes, erſte Philippiſche Rede, überſetzt von Niebuhr. gr. 8.

Droyſen, J. G., Geſchichte Alexander, des Großen von Macedonien, mit einer Charte. gr. 8.

Droyſen, J. G., Geſchichte der Nachfolger Alexander des Großen, oder Geſchichte des Hellenismus. gr 8. Band 1. 2.

Eiſenbecher, W., über die Entſtehung, Entwickelung und Ausbildung des Bürgerrechts im alten Rom. Mit einer Vorrede von Heeren. gr. 8.

Floresta de Rimas antiguas Castellanas ordenadas por Don Juan Nicolas Böhl de Faber. 3 Vol. gr. 8.

Fritz, Th., Verſuch über die zu den Studien erforderlichen Eigenſchaften und die Mittel, dieſelben am Knaben, Jüngling und Manne zu erkennen. Eine Preisſchrift. gr. 8.

Gerlach, Frz., Dr., hiſtoriſche Studien. gr. 8.

Habich und Berger, lateiniſche Grammatik. 8.

Digitized by Google

Hegewiſch, H., D., über die für die Menſchheit glücklichſte Epoche in der Römiſchen Geſchichte. gr. 8.

Heſſe, L. J., Beiträge zu der deutſchen, beſonders thüringiſchen Geſchichte des Mittelalters. 2 Hfte. gr. 8.

Homers Ilias, verdeutſcht von Friedr. Leop. Graf zu Stolberg. 2 Thle. gr. 8.

Klauſen, R. H., Aeneas und die Penaten. Die italiſchen Volksreligionen unter dem Einfluß der griechiſchen. 2 Bde. gr. 8. Mit 4 Abbildungen.

Klopſtocks grammatiſche Geſpräche. 8.

Kloſe, C. R. W., Geſchichte und Lehre des Marcellus und Photinus. gr. 8.

Knehner, R., M. T. Ciceronis in philosophiam eiusque partes merita. 8 mai.

Leo, H., Entwickelung der Verfaſſung der lombardiſchen Städte bis zur Ankunft des Kaiſer Friedrich I. in Italien. gr. 8.

Papencordt, Cola di Rienzo und ſeine Zeit. Mit einem Kupfer. gr. 8.

Ritter et Preller, Historia philosophiae Graeco-Romanae ex fontium locis contexta. Locos collegerunt, disposuerunt, notis auxerunt. 8 mai.

Rumohr, C. F. v., über die antike Gruppe Caſtor und Pollux, oder von dem Begriffe der Idealität in Kunſtwerken. gr. 4.

Schloſſer, J. G., Homer und die Homeriden. 8.

Sophokles Tragödien, überſetzt von Chr. Graf zu Stolberg. 2 Thle. gr. 8.

Taciti, C. C., de vita et moribus Cn. Iul. Agricolae libellus. Textum recens. et ad fidem Codic. Vat. emendavit notasque adspersit U. I. A. Becker. 8 mai.

Teatro Espannol anterior a Lope de Vega. Por el Editor de la floresta de Rimas antiguas castellanas. 8 mai.

Thucydides. Ueberſetzt von Max. Jacobi. 3 Thle. gr. 8.

Warnefried, Paul, Geſchichte der Langobarden. Zum erſten Mal nach einem Codex der K. Bibliothek zu Bamberg überſetzt und mit Anmerkungen verſehen von K. von Spruner. gr. 8.

Gotha, Druck der Engelhard-Reyherschen Hofbuchdruckerei.

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW

AN INITIAL FINE OF 25 CENTS
WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN
THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY
WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH
DAY AND TO $1.00 ON THE SEVENTH DAY
OVERDUE.

OCT 25 1937 ICLF (N)

OCT 25 1937

APR 2 - 1966 7 3

REC'D LD
MAR 20 '66 -2 PM

LD 21-95m-7,'37

YB 02315

Hartung

157502

Digitized by Google

Googl